ION PACHIA TATOMIRESCU s *DICŢIONAR ESTETICO-LITERAR, LINGVISTIC, RELIGIOS, DE TEORIA COMUNICAŢIEI…*

(CONCEPTE OPERAŢIONALE DISCIPLINARE ŞI INTERDISCIPLINARE, LA CARE SE APELEAZĂ FRECVENT

ÎN PRODUCEREA ŞI ÎN „ANATOMIA" TEXTULUI) Ţ

Biblioteca Enciclopedicus

Coperta: Mugur Brădescu.

ISBN: 973-97530-8-6

© Editura AETHICUS, 2003

Str. Intrarea Lungă, nr. 1

1900 – Timişoara

Printed in Romania.

ION PACHIA TATOMIRESCU

DICŢIONAR ESTETICO-LITERAR, LINGVISTIC,

RELIGIOS, DE TEORIA COMUNICAŢIEI…

(CONCEPTE OPERAŢIONALE DISCIPLINARE ŞI INTERDISCIPLINARE, LA CARE SE APELEAZĂ FRECVENT ÎN PRODUCEREA ŞI ÎN „ANATOMIA" TEXTULUI)

EDITURA AETHICUS

Timişoara

2003

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
PACHIA TATOMIRESCU, ION
Dicţionar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicaţiei… / Ion Pachia Tatomirescu. – Timişoara: Aethicus, 2003
p. 500; 21 cm. – *(Biblioteca Enciclopedicus)*
ISBN: 973-97530-8-6
821. 135. l- 94

§ Absurdul

(lat. *absurdus; cf.* fr. *absurde,* „lipsit de sens")

Absurdul este o categorie estetico-literară derivată din cultivarea în fertilele câmpuri ale artei cuvântului a aristotelicului principiu, *reductio ad absurdum*, valorificând în „materie sensibilă" sensuri „invers-logice", încât „reversul realului", „negativul existenţial" se constituie, de fapt, în „soluţie revelatoare" a ceea ce este „pozitiv", şi invers.

Programatic-esteticeşte, *absurdul* se impune ca inconfundabilă dimensiune spirituală / literară către jumătatea secolului al XX-lea *(literatura / teatrul absurdului),* graţie unor mari filosofi / scriitori ce ilustrează totodată şi *existenţialismul,* neaflând capacitatea *ens*-ului uman de a fi în acord / sens cu legile / canoanele societăţii: Edward Albee, Samuel Beckett, Albert Camus, Eugen Ionescu, Jean-Paul Sartre ş. a. Albert Camus ne încredinţează – în celebrul său eseu, *Mitul lui Sisif* (1942): «E necesar să spunem de la început că, pentru ca o operă absurdă să fie cu putinţă, trebuie ca gândirea, sub forma sa cea mai lucidă, să-şi aibă partea ei. Dar în acelaşi timp ea nu trebuie să se manifeste decât ca inteligenţă ordonatoare. (…) Opera de artă se naşte atunci când inteligenţa renunţă să mai emită raţionamente asupra concretului. Ea înseamnă triumful cărnii. (…) Opera de artă

întruchipează o dramă a inteligenţei, a cărei dovadă nu o face decât indirect. Opera absurdă pretinde un artist conştient de aceste limite şi o artă în care concretul nu semnifică nimic mai mult decât el însuşi. (…) Opera întruchipează aşadar o dramă intelectuală. Opera absurdă ilustrează gândirea ce renunţă la iluziile sale şi care se resemnează să nu mai fie decât o inteligenţă ce se foloseşte de aparenţe, acoperind cu imagini ceea ce nu are nici o raţiune. Dacă lumea ar fi inteligibilă arta nu ar exista.» (CMS, 103 sq.). *Teatrul absurdului ionescian* – după cum se poate afla şi din *Note şi contra-note* de Eugen Ionescu (1962) – îşi revendică neputinţa diferenţierii dintre *comic* şi *tragic:* «Eu n-am putut niciodată să înţeleg diferenţa care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiţia absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o ieşire… Spun „disperant", dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranţă.». În teatrul absurdului se renunţă la normele arhitectural-conflictuale „exterioare", autorul arătându-se mai preocupat de „relevarea paradoxală" a resorturilor interioare ale construcţiei dramatice. În „decaedrul" capodoperelor absurdului au memorabilă strălucire: «Cântăreaţa cheală», «Rinocerii» şi «Regele moare» de E. Ionescu, «Procesul» şi «Metamorfoza» de Franz Kafka, «Aşteptându-l pe Godot» de S. Beckett, «Ciuma» de A. Camus, «Diavolul şi bunul Dumnezeu», «Muştele» şi «Târfa în respect» de Jean-Paul Sartre.

§ Accent

(lat. *accentus,* „intonaţie": cf. fr. *accent*)

Accentul – ca evidenţiere de sunet, silabă, în cuvânt – este elementul prozodic fundamental, creator de unităţi ritmice într-un poem, într-o „proză poematică" etc.

Mai există accent: *oratoric* (inflexiuni tari / slabe, rapide / lente, pentru a sublinia anumite sentimente), *muzical / melodic* („pronunţare / intonare pe un ton mai înalt a unei silabe", „o notă mai ridicată") etc.; *accentul de intensitate (dinamic, silabic, expirator)* este un „accent

specific limbilor moderne", „caracterizat prin forţa / energia mai mare" de rostire a unei silabe dintr-un cuvânt (în cuvintele polisilabice, se disting *accentul principal de intensitate* şi *accentul secundar de intensitate*); ca *fonetico-lexico-gramatical accent* mai este considerat a fi: *ascuţit* (pentru că „notează timbrul închis" al unor vocale / silabe, „ridicarea vocii / tonului"), *grav* (deoarece „notează pronunţarea deschisă" a vocalelor", „coborârea de voce / ton"), *circumflex* (întrucât notează „închiderea vocalică de centru, ca în dacoromânescul *î / â,* ori „ridicarea-coborârea de voce / ton"), ori purtător de sens / înţeles (àcele / acèle; Pàrcele / parcèle) etc.; literatura / poezia este interesată de *metricul accent* – creator „de metri / picioare metrice": *amfibrah* (v ` v), *coriamb* (` v v `), *dactil* (` v v), *iamb* (v `), *troheu* (` v) etc.

§ Acrostih

(cf. fr. *acrostiche* < gr. *akrostihis* < *akros-,* „extremitate", + *-stihos*, „vers")

Acrostihul este o poezie „cu cod", „cu ţintă / destinaţie ascunsă, mascată", ale cărei versuri au „în cap" (dar şi pe altă coloană, pentru posesorii de „cheie") literele dintr-un nume de persoană („adorată" / „ironizată") scris (citit) „pe verticală" („de sus în jos, ca la japonezi"), ori dintr-o propoziţie-replică, sau dintr-o lozincă anti-prezidenţială, antiguvernamentală etc.

Specia este cultivată încă din antichitatea greco-romană; «în literatura română, acrostihurile lui Conachi, intitulate *Nume,* ne fac cunoscute mai multe inspiratoare (…); cu scop ironic, acrostihul este folosit în celebrul poem-păcăleală *La noi e putred mărul…,* trimis de B. P. Hasdeu revistei „Convorbiri literare", sub pseudonimul transparent P. A. Calescu, pe care redacţia îl publică, neobservând că prin lectura verticală a primelor litere se echivala locul infamat cu numele revistei.» (DTL, 12). Pentru o „secretă" *Ana,* producem „la minut" acest acrostih („dedicaţia" se relevă şi citind „de jos în sus"):

***A**tomii, în stupine,*

***N**-au frică de albine – **A**u numai „concubine”…*

§ l Act

(lat. *actus,* „mişcare”: cf. fr. *acte*)

Actul este o unitate acţională dramaturgică, în a cărui alcătuire intră scene / tablouri („cânturi”), după care se lasă cortina, „pauza de cortină” marcând: fie pregătirea „intrării într-un act nou”, „în receptarea următorului act…”, fie faptul că întreaga piesă de teatru se reduce la un singur act.

În antichitate, romanii, prin *actus > act*, desemnau *drama*. Horaţiu, în *Ars poetica* (189 sqq.), recomandă divizarea pieselor de teatru în cinci acte, normă preluată de dramaturgii clasicismului. Molière, de pildă, respectă *norma celor cinci acte* în marile-i comedii de caractere şi de moravuri”: dar scrie şi piese fanteziste, bufonerii, în trei acte, ori farse într-un singur act. Dramaturgii moderni nu mai acordă mare atenţie „normei horaţiene”, reducând numărul antractelor / pauzelor, poate şi datorită faptului că în ultimul secol şi ceva „timpul nu mai are răbdare cu lumea”.

§ l Acţiune

(lat. *actio, „*acţiune” cf. fr. *action*)

Prin *acţiune* sunt desemnate succesiunile de evenimente, fapte, întâmplări / peripeţii, aventuri, antrenate de relaţia / relaţiile eroului central (sau ale cuplului protagonist), dintr-o operă literară, cu ceilalţi eroi, cu beneficul / maleficul mediu înconjurător.

De la Aristotel încoace se vorbeşte despre necesitatea *unităţii de acţiune* („centrarea operei pe o singură acţiune”), cu expunere, conflict, deznodământ etc., desigur, dinspre *subiect,* evidenţiindu-se *acţiuni simple* sau *complexe;* clasicismul impune *principiul celor trei unităţi: de*

loc, de timp, de acţiune; revoltaţi, romanticii păstrează doar unitatea de acţiune (îndeoasebi, în dramă); reprezentanţii realismului accentuează, dinspre verosimil, logica intern-acţională, îndeosebi în romanul psihologic; romancierii / dramaturgii secolului al XX-lea rafinează acţiunea în mirifice registre existenţiale. Teoreticienii / criticii literari relevă mai multe soiuri de acţiune, pornind chiar de la epopeile antichităţii; în homerica «Iliada», *acţiunea* este *continuă,* respectând ordinea cronologică a evenimentelor; în «Odiseea», pentru că relatarea întrerupe firul cronologic, făcând „întoarceri în timpi / spaţii", spre a nuanţa, spre „a lămuri mai bine situaţia", *acţiunea* este *discontinuă;* dincoace de Marcel Proust / *În căutarea timpului pierdut*, succesiunea epică angajează „discontinuitatea memoriei involuntare": acţiunea tinde «să se dilate, să stagneze, uneori să dispară chiar, ca în noul roman francez (…), exceptând romanul poliţist, în care epicul rămâne constitutiv, devenind un fel de „acţiune pură"»; sub înrâurirea cinematografiei, «acţiunea a cunoscut un reviriment în literatură, succesiunea epică dând semnificaţii noi, prin ea însăşi, implicate în chiar alăturarea fragmentelor, părţilor etc.»; «împreună cu natura temporală, acţiunea mai comportă şi una spaţială, putând fi *lineară,* când naraţiunea urmăreşte în principal un personaj, ca în romanul de tip *picaresc,* şi *în planuri paralele* sau pe mai multe planuri, când evenimentele se desfăşoară în serii de acţiuni de importanţă aproape egală (…); în dinamica ei narativă, acţiunea este compusă din câteva microacţiuni tip, după trei moduri de existenţă: *înlănţuirea* (prin juxtapunere şi coordonare), *inserţia* (prin includere şi subordonare) şi *alternanţa* (prin dezvoltări paralele)» (DTL, 14).

§ Adonic

(cf. fr. *adonique*)

Prin *adonic* (sau *adoneu*) se înţelege vers, dar şi ritm, specific prozodiei antice, greco-latine, constând din cinci silabe, dintre care prima şi a patra fiind accentuate, îndeplinind totodată şi funcţia de încheietor de strofe safice.

Tratatele îl explică printr-un «dactil acataletic şi altul cataletic: ` v v / ` v» (DTL, 15); în «Odă – în metru antic» de M. Eminescu, fiecare strofă safică se încheie cu un adonic / adoneu: *Sin*gură*tă*ţii; *Ne*-ndurătoare; *A*pele *mă*rii; *Pa*sărea *Phoe*nix? şi *Mi*e re*dă*-mă (v. *infra* – ritm / strofă safică). Pentru prima dată, în românește, se face aluzie / trimitere la *adonicul* vers, de către Eminescu, în «Scrisoarea V»: «Descifrând a sale patimi şi amoru-i, cu nesaţiu / El ar frânge-n vers *adonic* limba lui ca şi Horaţiu…».

§ Aforism

(lat. *aphorismus*, „definiţie")

Aforismul este o maximă, exprimând fulgurant un adevăr, adeseori apelând la paradox.

(Exemple: «Tatăl meu – Hidrogenul, mama mea – Oxigenul; eu – fiul Apei, Vărsătorul…» – TAfor, 5; «Apa e ca dragostea… Alături de un mare foc, se evaporă…» – TAfor, 17; «Fulgii sunt visele Apei, vise transformate în realitate…» – TAfor, 32).

§ Alegorie

(cf. fr. *allégorie* – „desfăşurare a închipuirii")

Alegoria este un procedeu stilistic ce facilitează sensului literal al unui text să se releve într-altul ascuns; altfel spus, este ca o amplă metaforă ce permite un transfer din planul abstract / profund al înţelesurilor, într-un plan de suprafaţă, figurativ, oferind şi o „dezlegare implicită", destul de transparentă.

Alegoria «concretizează de obicei idei generale (ura, prietenia, iubirea, războiul etc.), dându-le o formă sensibilă» (DTL, 17); din simplă *figură stilistică*, alegoria poate «ajunge să capete proporţiile unei forme de viziune creatoare, devenind o figură de compoziţie»

(ibid.). În balada *Pe-o Gură de Rai / Miorița,* protagonistul («mândrul ciobănel / tras printr-un inel») are statutul de nemuritor, de Mesager celest la Samasua / Samos (Soarele-Moș / Tatăl-Cer), Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei, al strămoșilor noștri cu*ș tiința de a se face nemuritori,* Dax / Dacii; în variante s-a conservat „aruncarea" lui în trei sulițe (săbii), ori în trei țăpi / țăpuște, potrivit scenariului trimiterii Mesagerului Celest din sanctuarul mic-rotund de la Sarmizegetusa: «ori să-l taie, ori să-l puște, / să-l arunce-n trei țăpuște…». Jertfa / sacrificiul protagonistului, în numele poporului său de Dax / Daci („oameni sfinți, cei mai drepți / viteji"), se constituie într-o sublimă alegorie a nuntirii cu cosmosul, deoarece se face trecerea de la nivelul abstract, al morții posibile – prin aruncarea lui în cele trei țăpi / sulițe –, la nivelul concret, al nunții cosmice: *Și la nunta mea / a căzut o stea. / Soarele și Luna / mi-au ținut cununa. / Și-am avut nuntași / brazi și păltinași; / preoți – munții mari, / paseri – lăutari; păsările mii / și stele făclii…* O alegorie transsimbolic-erotică întâlnim în creația poetică a lui Ienăchiță Văcărescu: *Într-o grădină, / lâng'-o tulpină, / zării o floare ca o lumină. / S-o tai, se strică; / s-o las, mi-e frică / de vine altul și mi-o ridică.*

În lirica română contemporană, alegoria ocupă un loc privilegiat: *Făt-Frumos străbate câmpul jumătate – / de floare-i câmpia Dacoromânia: / Zorie, Zorie, câmpu-i de victorie! / Cântă un voinic cu mustața-n spic – mândru bărbat drag, învelit în steag: / «…verde, focu-n grâu, mândro, peste râu, dacă vei vedea, / tu ai urma mea: de-i steag cenușiu, Zorio, nu viu; / de-i steag tricolor, Zorio, nu mor; de-i steag zdrențuit, / în zori am murit – și-i al meu mormânt floarea de pământ, / floarea-tămâioară, rouă peste țară…!» / De crini e câmpia Dacoromânia. / Făt-Frumos e-n prag, învelit în steag: / Zorie, Zorie, câmpu-i de victorie…!* («Balada Stegarului» de Ion Pachia Tatomirescu – TLil, 81). Într-o celebră alegorie paradoxist-cosmologică se constituie poemul *Shakespeare* de Marin Sorescu, unde, potrivit *noii demiurgologii* (rezultând din dinamitarea mitologicului, a sacrului, a „olimpianismului", macrocosmic ori microcosmic, spre o recristalizare într-un proaspăt, inedit registru), Dumnezeu, protagonistul *Genezei / Facerii,* din *Biblie,* Atoatecreatorul celor din universul nostru cotidian,

(«La început a făcut Dumnezeu cerul şi pământul…» – Bibl, 11), este substituit de *omul de geniu*, terestrul „geniu brit", Shakespeare, creator însă, „prin analogie", al unui univers dramaturgic: *Shakespeare a creat lumea în şapte zile. // În prima zi a făcut cerul, munţii şi prăpăstiile sufleteşti, / În ziua a doua a făcut râurile, mările şi oceanele, / Şi celelalte sentimente – / Şi le-a dat lui Hamlet, lui Iuliu Caesar, lui Antoniu, Cleopatrei şi Ofeliei, / Lui Othello şi altora, / Să le stăpânească, ei şi urmaşii lor, / În vecii vecilor. / În ziua a treia a strâns toţi oamenii / Şi i-a învăţat gusturile: / Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdii, / Gustul geloziei, al gloriei şi aşa mai departe, / Până s-au terminat toate gusturile. // Atunci au sosit şi nişte indivizi care întârziaseră. / Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire / Şi le-a spus că nu le rămâne decât să se facă / Critici literari / Şi să-i conteste opera. / Ziua a patra şi a cincea le-a rezervat râsului. / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe / Şi i-a lăsat pe regi, pe împăraţi / Şi pe alţi nefericiţi să se distreze. / În ziua a şasea a rezolvat unele probleme administrative: / A pus la cale o furtună / Şi l-a învăţat pe regele Lear / Cum să poarte coroană de paie. / Mai rămăseseră câteva deşeuri de la facerea lumii / Şi l-a creat pe Richard al III-lea. / În ziua a şaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut. / Directorii de teatru şi umpluseră pământul cu afişe, / Şi Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă / Ar merita să vadă şi el un spectacol, / Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puţin.*

Cea mai amplă alegorie din literatura română de la origini până azi, desfăşurându-se cât un roman, datând dintre anii 1703 şi 1705, este *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir. În literatura universală, celebre alegorii se datorează lui Dante *(Divina comedie)*, Rabelais *(Gargantua şi Pantagruel)*, Swift *(Călătoriile lui Gulliver)*, Albert Camus *(Ciuma)* ş. a.

§ l Aliteraţie

(lat. *alliteratio; cf.* fr. *allitération*)

Aliteraţia este o figură stilistică rezidând în efectele eufonic-imitative, îndeosebi, în vers, obţinute de către autor prin alegerea măiestrită a unor cuvinte în care se repetă anumite vocale / consoane, ori grupuri de sunete, „în sugestie onomatopeizatoare", spre a face să reverbereze mai profund în receptor atmosfera / tensiunea poematică.

Sugestia este mai mult decât onomatopeică: induce lirico-semantic-sincretic, prin repetiţia vocalei închise posterioare bilabiale, „vocala dangătului de clopot mânăstiresc" – în vecinătatea consoanei lichide / vibrante *(l / r),* ori a consoanelor nazale *(m / n)* –, nu numai huietul Văii Oltului la Cozia, ci şi „huietul istoriei" de la războaiele dintre Traian şi Decebal, din bătăliile de la dava / castrul Arutela, de pe celălalt mal, dar cu vreo cinci sute de metri mai în amonte de Cozia, de la „posada" de-aci, dintre cetate şi Muntele Basarab etc., ca lucrare sisifică a „mândrelor generaţii spumegate", fie acestea ale valurilor râului, fie ale valurilor de pelasgo-thraco-daci / valahi: «*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate, / Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc / Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate / Zidul vechi al mânăstirii în cadenţă îl izbesc.»* (*Umbra lui Mircea. La Cozia,* de Grigore Alexandrescu – v. AOC, 52). Uneori sugerează *vâj-vij*-ul desfăşurărilor „stihial-războince" – *«Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni, / Orizonu-ntunecându-l, vin săgeţi de pretutindeni, / Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie…»* (*Scrisoarea III* de Mihai Eminescu) –, dar şi majestuozitatea unor cavaleri, strămoşi descinzând din cei desemnaţi de romani prin sintagma Daci Magni (referindu-se la cei din Maramarisia / Maramureş, ori din Moldadava / Moldova de Nord): «*Voinicii cai spumau în salt; / Şi-n creasta coifului înalt / Prin vulturi vântul viu vuia, / Vrun prinţ mai tânăr când trecea / C-un braţ în şold şi pe prăsea / Cu celălalt.»* (*Nunta Zamfirei* de G. Coşbuc). „Rafinării stilistice" ale aliteraţiei mai sunt: *lambdacismul, polisigmismul, totimoşismul* etc. *(infra).*

§ Amfibrah

(lat. *amphibrachus*)

Amfibrahul este un picior metric trisilabic, cu silaba accentuată în mijloc.

(*infra* – ritm).

§ Anadiploză

(cf. fr. *anadiplose* < gr. *anadiplosis,* „reluare")

Anadiploza ca figură de stil este o repetiţie gramaticală „pentru un spor de efect", constând în revenirea asupra aceluiaşi cuvânt întrebuinţat la sfârşitul unei propoziţii şi la începutul celei următoare.

(Ex. «Hic tamen *vivit. Vivit*?» / «Acesta totuşi *trăieşte. Trăieşte*?» – Cicero, «Catilinarele»; «Veşnic este numai *râul: râul* este demiurg» – Eminescu, «Scrisoarea IV»; «…partea vrea *întregul, întregul* e-n parte, / moartea-i este *viaţa, viaţa*-i este moarte…» – Ion Pachia Tatomirescu, «*Nufărul luminii fiinţa-mi împarte»;* TUph, 39).

§ Analiză

(cf. fr. *analyse*)

Critica literară desemnează prin *analiză* o metodă de cercetare, „în faza de aplicare la obiect", constând, firește, în „descompunerea întregului unei opere literare în elementele sale constitutive".

Prin sintagma *proză de analiză*, sau *analitică,* se înţelege de obicei, în perimetrul criticii literare, proza psihologică, mai ales, romanul analitic, de la Marcel Proust («În căutarea timpului pierdut») încoace.

§ Anapest

(lat. *anapestus)*

Anapestul este piciorul metric trisilabic, având a treia silabă purtătoare de accent.

(*infra* – ritm)

§ Anaforă

(lat. / gr. *anaphora*, „ridicare": cf. fr. *anaphore*)

Anafora ca figură de stil este o repetiţie lexicală constând în realizarea unei simetrii prin reluarea unui cuvânt în poziţie iniţială, ori din poziţia iniţială în poziţia finală a unui vers / rând, opunându-se epiforei.

(Exemple: anaforizarea termenului *insensibil: «…*dăltuiesc şi moartea din oase, / *insensibil,* printre zâne cu amfore smălţuite în creştet, / *insensibil,* între norii seminţelor de mac din culturile noi, / *insensibil,* sub meşele aurind, fluturate de peşteri, / atent doar la acul hieroglifei – de grangur ciugulită –, / acul în care păianjenul pus-a fir, / împlântându-l în osia roţii cereşti, de safir…!» – *Sculptor împotriva morţii…* / TVerb, 52*;* sau ca în simploca – *infra* – alcătuită din anafora *era lemnul* „combinată" cu epifora *mu:* «*Era lemnul* ochiului, *mu; / era lemnul* sternului, *era lemnul* coloanei / vertebrale, *era lemnul* nasului, *mu; /* era lemnul călcâiului, *mu; / era lemnul* gurii, *era lemnul* frunţii-obadă, / *era lemnul* coapsei, *mu; / era lemnul* limbii, *mu; / era lemnul* glotei, vioara-*mu; / era lemnul* peşterii / violate, *era lemnul* bradului-mireasă, / *era lemnul* crucii-*mu; / era lemnul* cerbului, *mu; / era lemnul* vulturului, *era lemnul* crapului / cu solzii-securi, lângă *lemnul* gândului, *mu: /* de ce l-aţi pierdut pe *Lemn*, de ce l-aţi exilat / pe *Mu*, tăindu-vă nunta, dragi elemente / prim-conducător-tetradice, / iubită *Apă, Aer*-psihi-*mu*, dragă *Focule*, / îngenunatule *Pământ* …?!?» – *Odă lemnului, sau cântec pentru elementul mu, în TFulg, 94;* «*În veci* iubi-o-vei, *în veci* / Va rămânea departe» – *Dacă iubeşti fără să speri* de

Mihai Eminescu).

§ Androgin

(gr. *androginos*)

Prin *androgin* se înţelege o făptură fabuloasă, bisexuată, înfăţişându-se ca un „om dublu", cu puteri periclitând poziţia olimpică a zeilor, ceea ce a atras hotărârea lui Zeus de a înjumătăţi – pe cale chirurgicală – astfel de fiinţe, anihilându-le capacitatea / forţele, dându-le puteri umane, bineînţeles, sub rezerva, sub ameninţarea unei noi înjumătăţiri, „înjumătăţirea jumătăţii", în caz de nesupuşenie faţă de tronurile divine.

Descrierea sacrului eveniment chirurgical olimpic o datorăm lui Platon («Banchetul», 190 a – e / 191 d): «Trei genuri de oameni au fiinţat la-nceput, nu ca azi: bărbat şi femeie; era şi-al treilea sex, având câte ceva comun cu fiecare din celelalte două. Astăzi doar numele a mai rămas dintr-însul; fiinţa însăşi a dispărut. Acest gen se numea pe-atunci androgin, căci şi înfăţişarea lui conţinea, ca numele, câte o parte de bărbat şi femeie. Acum numele său nu-i altceva decât o poreclă aruncată cuiva spre a-l jigni. Afară de asta, întregul corp al fiecărui om era de o înfăţişare rotundă; spatele şi coastele în formă de cerc. Aveau patru mâini şi tot atâtea picioare. Aveau şi două chipuri, exact la fel, aşezate pe un gât rotund, un singur cap, pe care erau aşezate cele două feţe opuse una alteia, patru urechi, două organe de procreaţie şi, în sfârşit, toate celelalte pe care, prin comparaţie cu acestea, le puteţi lesne reconstitui. Umblau drept, ca noi, şi se-ndreptau în orice direcţie ar fi dorit s-o apuce. Când însă voiau să iuţească pasul, se sprijineau consecutiv pe cele opt membre şi-şi luau fuga într-o grăbită rostogolire, întocmai ca ăi de fac tumbe, căzând mereu în picioare. Iată acum şi cauza pentru care aceste trei genuri de oameni se deosebeau între ele. Sexul bărbătesc era, dintru început, pruncul Soarelui, cel femeiesc – al pământului, iar ambigenul – al Lunei, căci şi ea se împărtăşeşte din Soare şi Pământ. Aceşti oameni aveau formele

rotunde şi mişcările circulare, ca ale părinţilor. Hărăziţi cu o putere şi-o vlagă miraculoasă, cu o trufie fără de margini, întocmai cum spune Homer despre Efialte şi Otus, ei s-apucară să se suie-n cer ca să se înstăpânească pe zei. Atunci Zeus şi ceilalţi zei s-au sfătuit ce trebuie să facă, şi nu erau în stare să ia o hotărâre. Nu era cazul, în adevăr, nici să-i ucidă, nici – trăsnindu-i ca pe giganţi – să şteargă de pe faţa pământului neamul lor. Aşa ceva ar fi însemnat pentru dânşii să desfiinţeze onorurile şi daniile ce le vin din partea oamenilor. Dar nu le puteau ierta nici cutezanţa. După oarecare gândire, Zeus se hotărî în sfârşit. Luând deci cuvântul, zise: „Cred c-am găsit mijlocul de a sili pe oameni să-şi curme nesăbuinţa. Îi voi face mai slabi. Iată, am să-i tai în două pe fiecare şi-au să se facă pe dată mai neputincioşi; ba ne-or fi şi mai spornici, din cauza numărului mai mare. Şi vor umbla drepţi, pe două picioare. Dar dacă şi aşa se vor arăta cutezători, nevoind să se potolească, iarăşi am să-i tai în două – zise dânsul – ca să umble pe-un singur picior, sărind ca şchiopii.”. Spunând asta, Zeus tăie în două pe oameni, cum tăiem noi scoruşele pentru a le pune la uscat, sau cum despică unii ouăle cu firul de păr. Cum îl făcea pe câte unul în două, îi şi poruncea lui Apolo să-i întoarcă faţa şi-o jumătate a gâtului spre partea unde era tăietura, pentru ca omul, văzând-o, să devină mai modest. Cât priveşte celelalte părţi, Zeus porunci lui Apolo să le vindece. Apolo întoarse atunci faţa; şi, cum strângi la gură o pungă, aşa adună el toate peliţele, peste ceea ce numim acum pântec. N-a lăsat decât o deschizătură, strânsă în mijlocul burţii, într-un punct ce se numeşte buric. netezi şi celelalte cute, destul de multe, întocmi pieptul, folosindu-se de-o unealtă asemenea celeia pe care o întrebuinţează cizmarii spre a netezi pielea încălţămintelor pe calapod. Nu lăsă decât prea puţine creţuri în preajma pântecelui, lângă buric, pentru a păstra doar amintirea vechii pedepse. De vreme ce fiinţa era tăiată în două, fiecare jumătate dorea să se alipească jumătăţii celeilalte. Se prindeau în braţe şi se strângeau atât de tare, că-n dorul lor de contopire uitau de mâncare şi de tot, devenind incapabile pentru oricare treabă, întrucât una fără alta nu mai vroia să se apuce de nimic. Când una dintre jumătăţi murea, partea rămasă singură căuta împreunarea cu altă jumătate părăsită, fie că dădea peste jumătatea unei femei întregi (ceea ce noi numim astăzi „o femeie”), fie că era jumătatea unui bărbat.

Rasa mergea înainte spre stingere. Atunci Zeus se milostivi de neamul omenesc şi inventă alt leac. Strămută în faţă organele creatoare, căci până aici oamenii le aveau în partea dinafară. Ei zămisleau şi năşteau nu prin conlucrarea acestor organe, ci în pământ, ca greierii. Mutându-le Zeus în faţă, naşterea s-a făcut de-acum încolo numai printr-însele: bărbat cu femeie. Datorită acestei orânduieli, dacă bărbatul se uneşte cu o femeie, zămisleşte; şi astfel, neamul se păstrează. (…) Eros este cel ce împreunează frânturile vechii naturi; el îşi dă şi osteneala să facă din două fiinţe una singură; el încearcă să vindece nefericirea fiinţei umane» (PB, 36 – 39).

§ Antiroman

(cf. fr. *antiroman*)

Prin *antiroman* este desemnat acel „soi de roman" în care autorul avangardist „vrea să explice totul înainte de a fi înţeles ceva" din cosmosul nostru cel de toate zilele.

§ l Antiteză

(cf. fr. *antithèse* < gr. *antithesis,* „opoziţie")

Antiteza este figura de stil care constă în proiectarea a două entităţi / elemente în antonimie, în „panoul central" al unei poeme, al unei opere, în general, încât să se pună reciproc mai bine în lumină.

Prin antiteză, se reliefează mai bine, mai adânc, „opoziţia" dintre două personaje, situaţii, idei / concepte, fapte etc. Antiteza se poate ivi chiar şi la nivelul celor mai mici unităţi poetice, ca, de exemplu, în titlurile unor poeme – ca, de exemplu, la Mihai Eminescu – *Împărat şi proletar, Înger şi demon* (dar şi în versuri ca: «*Ea* un înger ce se roagă – *El* un demon ce visează; / *Ea* o inimă de aur – *El* un suflet apostat…»), *Venere şi Madonă* etc. „Lucrarea în materie sensibilă" a antitezei se

desfăşoară „fără frontiere”, de dinainte de zorii homerici ai poeziei, până în lirica de azi, după cum dovedeşte şi *Sonetul Verdelui Împărat (ori psalmul elementului Apă),* aflat în volumul tipărit în anul 2002, «Ultimele poeme hadronice» de Ion Pachia Tatomirescu, un sonet-antiteză, surprinzând permanentul, neţărmuritul, sisificul asediu al *vegetalului / viului* în priveliştea *mineralului,* din credinţa într-o cosmică nuntă a elementelor: «Doar apă-mpărătească-mi urcă-n vine – / ea speră chiar şi-n clipa de cenuşă / să mai deschidă vieţii înc-o uşă, / ori să-mblânzească durele destine… // La toate-i clorofila jucăuşă / ca sângele fierbinte din feline, / însă cu meandre pure, opaline, / într-o domesticie ce-năbuşă // betoanele armate şi asfaltul, / abisul mucezit, ori creasta cruntă, / deşertu-ngenunărilor, înaltul… // Da,-n lumea noastră infinit-măruntă, / doar Împăratul Verde – şi nu altul – / ne-nrăzăreşte-n cosmica lui nuntă…» (TUph, 46).

s Antropomorfism / antropocosmism

(gr. *anthropos*, „om” + *morphé*, „formă” / *kosmos*, „univers” + suf. *-ism*)

Antropomorfismul / antropocosmismul desemnează o concepţie religioasă arhaică (politeistă / monoteistă), potrivit căreia forţele (fenomenele) / obiectele cosmosului arhaic – zeităţi, Dumnezeu, îngerii, eonii / spiritele, stihiile, Soarele, Luna, stelele, pământul, munţii etc. – au „trăsături umane”, au chip de om, îndeosebi, de craniu, sediu al sufletului universal.

În mitologia pelasgo-thraco-dacă / valahă (dacoromână), de pildă, *muntele,* aparţinând „seriei a treia de divinităţi”, este antropomorf, având: „creier” („creierul muntelui”), „ochi” („ochiul muntelui”, „gură” („pe-o Gură de Rai”), „nări” („nările muntelui”), „cioc” / „ghion” („ciocul / ghionul muncelului”), „picior” („pe-un picior de plai”), „vestimentaţie” („poalele muntelui”) etc.; totodată, munţii sunt şi „marii preoţi” («preoţi – munţii mari / paseri – lăutari…» – *Pe-o Gură de Rai*). În poemul *Gemenii,* de Mihai Eminescu, se înrăzăreşte un

sublimat antropocosmism zalmoxian: «Cu glasul lui ce sună adânc, ca de aramă, / El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă, / Arată cum din neguri cu umeri ca de munte / Zalmoxe, zeul vecinic, ridică a sa frunte / Şi decât toată lumea de două ori mai mare, / Îşi pierde-n ceruri capul, în jos a lui picioare, / Cum sufletul lui trece vuind prin neagra ceaţă, / Cum din adânc ridică el universu-n braţă, / Cum cerul sus se-ndoaie şi stelele-şi aşterne, / O boltă răsărită din negure eterne…».

§ Apolinic

(de la zeul *Apollo*)

Prin *apolinic* este desemnată categoria estetică în antonimie cu dionisiacul, categorie prin care se relevă „apetit pentru imaginea frumoasă, pentru forma armonioasă", „autocontrol olimpic şi viziune optimistă", „reverie azură şi luminozitate", „seninătatea contemplativă", „simţ al măsurii / echilibrului", „simţul perfecţiunii, absolutului", „străpânire a pasiunilor", „unitate, rigoare, limpiditate de gând / suflet" etc.

Această categorie estetică legată de zeul Soarelui / Armoniei, Apollo, a fost „detectată" de Nietzsche, coexistând, ori în complementaritate dionisiacului, şi lansând-o prin «Naşterea tragediei din spiritul muzicii», în anul 1872.

§ Aporie

(cf. gr. *aporia*, „dificultaate")

Aporia desemnează un soi de antinomie / pradox, constând într-o problemă „dificil / imposibil de soluţionat", în plan metafizic, dar capabilă să pună în evidenţă – latent, intuitiv – caracterul contradictoriu-dialectic al existenţei, al cunoaşterii etc.

Celebre sunt aporiile lui Zenon Eleatul (aprox. 490 – 430 î. H.), care tratează mişcarea din punct de vedere dialectic; Zenon nu a negat mişcarea ca „senzorială certitudine”: problema priveşte „adevărul mişcării”: (1) *cel ce se deplasează spre o ţintă trebuie mai întâi să parcurgă jumătatea drumului către aceasta; şi apoi, de la această jumătate, iarăşi jumătatea acesteia (adică „jumătatea jumătăţii”), şi astfel, la infinit;* desigur, mişcarea este esenţa spaţiului / timpului; conceptualizând, mişcarea exprimă „forma unităţii între negativitate şi continuitate”: dar continuitatea / discontinuitatea nu sunt esenţe; (2) *Achile nu va ajunge broasca ţestoasă*; bineînţeles: parcurgând mai întâi jumătatea, apoi jumătatea jumătăţii etc.; Aristotel consideră că o poate ajunge dacă i se permite „să treacă limita”: Hegel consideră acest răspuns „just”, conţinând „totul”: (3) *săgeata care zboară e în repaus*; această aporie a săgeţii se tălmăceşte în faptul că unitatea rezidă în identitatea contrariilor; jumătatea „egalează” dublul: „mişcarea măsurată” raportată la „corpul nemişcat” şi „în comparaţie cu corpul care se mişcă în direcţia inversă” etc.

§ Argou

(cf. fr. *argot*)

Argoul este un mod de exprimare nonliterar, specific anumitor grupuri sociale „certate cu legea” şi cu „codul manierelor elegante” – grupuri alcătuite din vagabonzi, cerşetori, delincvenţi, dar şi din elevi, studenţi, militari ş. a. –, care şi-au format un „vocabular special”, cuprinzând cuvinte „cu sensuri deturnate”, din limba comună, ori din sfera regionalismelor, neologismelor etc., după un „cod propriu-încriptat”, cu „înţelesuri” fără vreo legătură cu sfera lor propriu-zisă, încât să fie „de nebănuit” îndeosebi celor ce reprezintă autorităţile, ori celor ce au legături cu autorităţile.

Argoul are două funcţii: de a încifra conţinutul unui mesaj şi de a diferenţia „grupul social respectiv” de majoritatea celorlalţi vorbitori. Din pitorescul „vocabular” argotic spicuim: a ciordi, „a fura”, a mangli,

„a fura", a şuti, „a fura", babac, „părinte", Bacu, „Examenul de Bacalaureat", bicicletă, „ochelari", bilă, „cap", bostan,;cap", bosu-mare, „directorul", bosu-mic, „directorul adjunct", broască, „poşetă", casma, „mână", ciripitor, „denunţător", curcan, „poliţist", denghi, „bani", devlă, „cap", dirig, „diriginte", dirigă, „dirigintă", fasole, „dinţi", felicitare, „ordin de concentrare", fetiţă, „mitralieră", frunză, „profesoară de botanică / biologie", găină, „pălărie", gagiu, „individ" / „iubit", hard, „creier" / „cap", icre, „bombe", limbă, „informator al poliţiei", lovele, „bani", mălai, „salariu" / „bani", mardei, „bani", mate, „matematică", mişto, „foarte bun / frumos", mititica, „puşcărie", pârnaie, „oală de pământ", parai, „bani" (< de la para, parale, monede din vremea Imperiului Otoman), profă, „profesoară", sticlete, „poliţist", şase!, „atenţie!", şucar, „frumos", tigvă, „cap", universitate, „închisoare" etc. (cf. CDobMD, 38).

Scritorii de mare talent, încă din cele mai vechi timpuri, au ştiut să valorifice (pentru „coloritul mediului social", pentru „atmosferă" etc.) potenţialul stilistic argotic: Petroniu («Satyriconul»), Fr. Villon («Balade»), T. Arghezi («Sici, bei" – v. *infra,* text literar), Miron Radu Paraschivescu («Cîntice ţigăneşti» – v. *infra,* text literar), E. Barbu («Groapa»), N. Stănescu («Argotice). „Lamentaţia (de dor şi of)" a unui Gică, la cârciuma Calul Bălan, graţie „măiestriei" / capacităţii stănesciene de a rafina / sublima „ar-goticele", capacitate datându-se din orizontul zilei de «joi, 12 mai 1955», trece într-un admirabil „text liric-burlesc-baladesc": *Zicea că i-am vrăjit nasol, / că fac mişto la parastase / … mă tot miram ce-o gâdilase / de-a dichisit-o-n ochi un trol. // Şi mi-a suflat-o, mă… de-a gata, / călca-i-ar dricu' arătarea… / Cântai, cântai, dar vezi, cântarea / mi-a încălzit doar beregata. // Mă arde sub cămaşă coasta, / mă seacă dur, prea dur, abraşa, / sau bă… m-o fi durând cămaşa / şi eu nu ştiu nimic de asta. // Sunt şmecher, eu? Eu, mă? Ce zici… / C-aşa-mi turnă la-nghesuială… / Dar vezi, m-am prins: e pe gineală, / c-o arde-n muscă d-un carici. // M-a uns cu găinaţ de zână / şi tocmai cine… O cartoafă, / o ştoalfă talciocară, oafă… / Ei şi? De-o gâdilă… rămână! // Ochitul, vorbele îi put, / Dar dă-o-n suflet de gagică / …… / Ai oasele la tine, Gică? / Te fac pe zece un barbut…* (Nichita Stănescu, «La Calul Bălan, cârciumă şi han» – SArg, 47).

§ Arhaism

(cf. fr. *archaïsme*)

Prin *arhaism* este desemnat orice cuvânt care a avut „un bun circuit în epoci mai vechi ale unei limbi", dar care a ieşit „definitiv" din „circuitul actual" al respectivei limbi, nemaifiind necesar decât în scrierile care se încearcă în reconstituirea istoriei, iar *clasa / categoria lexical-fonetic-stilistică a arhaismelor*, în antonimie cu clasa neologismelor, *cuprinde fonetisme, cuvinte sau construcţii (locuţiuni, expresii, îmbinări sintactice) învechite, „ieşite din uz*" etc.

Scriitorii mai utilizează – „în doze bune / suportabile", nu „sufocante" – anumite arhaisme, într-ale lor romane, nuvele şi povestiri istorice, spre a da impresia de „arhaic", „de epocă veche". Din sfera arhaismelor, semnalăm: agă („şef de poliţie"), bradua (numele dacic al bradului, aşa cum se pronunţa la 20 mai 168 d. H.), brâncă („mână" – conservat în expresia „a sta pe brânci", în verbul a îmbrânci etc.), broancă (numele arhaic, pelasgo-thraco-dacic al contrabasului), flintă („puşcă"), a hi / hire („a fi" / „fire"), pegrină (numele dacic al băgrinului), pitar („şef al aprovizionării Curţii Domneşti cu pâine"), spătar („şef al armatei") etc.

§ Arhetip

(lat. *archetypum,* „modelul dintâi")

Prin *arhetip* este denumit „modelul originar", „esenţialul / substanţialul în materie sensibilă", pentru lucruri, fiinţe, fenomene etc., ilustrând imaginea tipică în funcţii „modelatoare", „organizatoare", purtătoare de „energie ancestronică".

Potrivit *teoriei civilizaţiilor arhetipale şi interferenţiale* (lansată în 1980 – cf. TOip, 11), *civilizaţiile arhetipale* au apărut în bazinele

fluviilor fundamentale ale planetei – *civilizaţia pelasgo-thraco-dacă,* în bazinul Dunării (din orizontul anului 8175 î. H.), *civilizaţia asiro-babiloniană,* în bazinul Tigrului şi Eufratului, *civilizaţia egipteană,* în bazinul Nilului etc. –, începând să „emită" / „propage" în cercuri-"valuri" concentrice elementele culturale / civilizatorii; în locurile de interferenţă ale acestor valuri culturale / civilizatorii au apărut, firește, *civilizaţiile interferenţiale: civilizaţia elină* (sau greacă) – la interferenţa valurilor culturale civilizatorii pelasgo-thraco-dace, egiptene şi asiro-babiloniene, *civilizaţia imperial-romană* etc.

§ l Artă poetică

(lat. *ars poetica*; fr. *l'art poétique*)

Ars poetica, sau *arta poetică,* ori *poetica* – un concept cu normativ caracter, specific esteticii – desemnează un ansamblu de norme / reguli privind „naşterea" / „facerea" poeziei, ori, în general, tehnica literaturii – cu abordări dinspre genuri / specii literare, dinspre prozodie, figuri de stil, compoziţie, stilistică –, în funcţie de doctrinele / dogmele curentelor înregistrate în plan diacronic: clasicismul, romantismul, realismul, parnasianismul, simbolismul, expresionismul, suprarealismul, dadaismul, paradoxismul etc.

Prima *Poetică* a fost semnată de Aristotel, în orizontul anului 330 î. H., axându-se pe conceptul de *mimesis* («arta – imitare a naturii»). Alte celebre arte poetice – pentru literaturile antice – au ca autori pe Horaţiu *(Epistola către Pisoni),* Quintilian ş. a. Pentru ilustrarea principiilor estetice ale clasicismului, celebră este *Arta poetică* de Nicolas Boileau (1636 – 1711), din anul 1674: *...Iubiţi deci raţiunea şi pentru-a voastre lire / Din ea luaţi frumosul, şi-a artei strălucire. // Dar noi ce ne supunem la legea raţiunii, / Vrem arta să îndrepte şi-un mers al acţiunii; / Un loc, o zi anume şi-un singur fapt deplin / Vor ţine pân' la urmă tot teatrul arhiplin. // (...) // Fii clar, concis şi sprinten în orice povestire.* (v. *infra,* clasicismul).

Literatura română a fost înzestrată cu arte poetice de C. Conachi

(«Meşteşugul stihurilor româneşti»), Ion Heliade Rădulescu («Regulile sau Gramatica poeziei»), Eminescu ş. a. O veritabilă *ars poetica a romantismului*, poate, cel mai important *manifest poetic* din secolul al XIX-lea, se află în *Epigonii* de Mihai Eminescu (poem datând din 15 august 1870). În prima parte a amplului poem-manifest, poetul elogiază «zilele de-aur a(le) scripturelor române», din epocile anterioare, cu «poeţi ce-au scris o limbă ca un fagure de miere», spre a releva, prin antiteză, în partea a doua, epigonismul contemporanilor săi, «simţiri reci, harfe zdrobite, / mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic», fără credinţă în ceva, pentru care Dumnezeu este o «umbră», pentru care Patria este «o frază» etc. În scrisoarea însoţitoare a poemului-manifest, *Epigonii,* către Iacob Negruzzi (de la revista «Convorbiri literare»), Eminescu ne încredinţează: «Ideea fundamentală e comparaţiunea dintre lucrarea încrezută şi naivă a predecesorilor noştri şi lucrarea noastră trezită, dar rece… Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriu, cum Shakespeare credea în fantasmele sale… Comparaţiunea din poezia mea cade în defavorul generaţiei noi şi – cred – cu drept».

Tudor Arghezi este autorul a numeroase arte poetice: *Testament, Rugă de seară, Incertitudine, Epigraf, Flori de mucigai, Cuvânt, Poetului necunoscut, Horă de poeţi* etc. În „fruntea" volumului de debut, *Cuvinte potrivite*, din anul 1927, Tudor Arghezi şi-a pus cea mai interesantă / valoroasă dintre artele sale poetice, *Testament,* un poem esenţial pentru întregul său program estetico-literar realist. În „deschiderea" *Testamentului* arghezian, *cartea* – ca bun testamentar transmis fiului – se relevă simbolic în *treaptă întru cunoaştere veridică,* în prim-hrisov «al robilor cu saricile pline de oseminte» „vărsate", „transferate" în fiinţa poetului. Tatăl-poet lasă moştenire fiului nu orice fel de carte, ci *cartea-tezaur* întru cunoaştere *a neamului său din temelia piramidei sociale,* carte oglindind «seara răzvrătită» a strămoşilor ce au urcat «pe brânci», prin „râpile" / „gropile adânci" ale istoriei. Rostul cărţii este clar expus: *Ca să schimbăm, acum, întâia oară, / Sapa-n condei şi brazda-n călimară.* De aceea, *Bătrânii-au adunat, printre plăvani, / Sudoarea muncii sutelor de ani.* În astfel de carte arghezianǎ, destinată celor din baza piramidei sociale, «urmaşilor stăpâni», nu robi ca până

acum, răsar «cuvinte potrivite şi leagăne…», desigur, «din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite». Arta poetică arghezian ă constă în *valorificarea, rafinarea, sublimarea* tuturor *elementelor ce intră în sfera realităţii pure, neînfrumuseţate romantic, sămănătorist* etc., îndeosebi, a elementelor *ce aparţin apoeticului, urâtului, grotescului, infernalului / monstruosului* etc.: *Făcui din zdrenţe muguri şi coroane. / Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere. / Am luat ocara, şi torcând uşure / Am pus-o când să-mbie, când să-njure.* (v. TTAdir, 75 sqq.).

La Octavian Goga întâlnim o artă poetică mesianic-poporanistă chiar în „deschiderea" volumului de *Poezii,* publicat în anul 1905; este vorba despre poezia *Rugăciune.* Lamura mesianismului se relevă nu numai în *Rugăciune,* ci şi în *Mărturisiri literare,* din anul 1932: «Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi le transformă într-o trâmbiţă de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat… Am văzut în scriitor un semănător de credinţe şi un semănător de biruinţe.».

Volumul de debut în poezie al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii* (1919), se deschide cu o remarcabilă „ars poetica" a expresionismului, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* în care se oglindeşte şi faimoasa potenţare a misterului, exprimată totodată şi în registrul aforismului, din *Pietre pentru templul meu* (din acelaşi an): «Câteodată, datoria noastră în faţa unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim aşa de mult încât să-l prefacem într-un mister şi mai mare». Rostul / misia poeziei expresioniste, rod al luminii cunoaşterii „luciferice", ori „paradisiace", este *schimbarea a tot ce-i neînţeles* în «ne-nţelesuri şi mai mari», *prin iubire* de «flori şi ochi şi buze şi morminte»; enumerarea nu este întâmplătoare, căci realul vizat prin sinecdocă are patru cardinale repere: *floarea* – ca punct iniţial, „epifanic", „primăvară", sau „vară", ori „toamnă", cu fragranţa vieţii; *ochiul* – bază a receptării întru reflectare, întru cunoaştere de orizonturi*; buzele* – „treaptă" a senzorialului / carnalului, „garoafă" a rostirii, a exprimării

sinelui etc.; *mormântul* – punct terminus al vieţii, loc al ocultării, al trecerii din «Ţara-cu-Dor» în «Ţara-fără-Dor», spaţiu al metamorfozelor *ens*-ului uman, al „transcenderii" etc. *Catharsis*-ul blagian este rezultatul trăirii în tot mai «largi fiori de sfânt mister», condiţie *sine qua non* a poeziei expresioniste.

Poezia *Din ceas, dedus…,* «compusă în toamna lui 1929, utilizând un material poetic din 1920», cu care se deschide volumul *Joc secund,* publicat de Ion Barbu în 1930, şi poezia secundă a acestui volum, *Timbru,* mai întâi «apărută cu titlul *Apropiat,* în *Sburătorul*, din noiembrie 1926» (BPoe, 154 sq.), se constituie într-o barbiană artă poetică hermetic-parnasiană, „în două părţi": I («Din ceas, dedus*…»): Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund, mai pur. // Nadir latent! Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi / Şi cântec istoveşte: ascuns cum numai marea, / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.* (BPoe, 154); II («Timbru»): *Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum, / Durerea divizată o sună-încet, mai tare… / Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare / Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum? // Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.* (BPoe, 155).

Cu privire la „prima parte" de „ars poetica", *Din ceas, dedus…,* George Călinescu nota că «hermetismul lui Ion Barbu e adesea numai filologic», cele două catrene din „deschiderea" *Jocului secund* fiind «o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liricului: Poezia *(adâncul acestei calme creste)* este o ieşire *(dedus)* din contingent *(din ceas)* în pură gratuitate *(mântuit azur),* joc secund, ca imaginea cirezii resfrântă în apă; e un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune» (CILR, 892). Desigur, această primă parte a artei poetice barbiene grăieşte despre faptul indiscutabil că *Poetul* şi *Poezia* aparţin sferei *ceasului*, adică prezentului, la mijlocul axei spaţio-temporalităţii, în vectorizare paradoxist-geometric-lirico-semantică, între *polul plus* („plus-infinit"), al realului / istoriei, al cosmosului nostru, sugerat de *calma creastă,*

zenitul, şi *polul minus* („minus-infinit”), simetric, constituit de *adâncul…,* «nadirul latent», sau „creasta inversă”, „ca o piramidă cu vârful în jos”. Este infinitul cunoaşterii în plan diacronic, istoria *ens*-ului uman, devenirea Fiinţei, însemnând evoluţie între două „repere” de care suntem conştienţi ca *grupuri ale apei* (se ştia şi în perioada interbelică faptul că, la moarte, un corp uman de o sută de kilograme, prin incinerare, se transformă în două kilograme de cenuşă, restul evaporându-se, „fiind apă” / „compuşi ai apei”: astfel, se deduce uşor că fiinţele umane sunt sublime „grupuri ale apei”). *Poezia pură, jocul secund,* reţea de cristale ale Logosului, când se îneacă / dispare „animalitatea planetară” / „spiritul de turmă din junglă” («cirezile agreste») prin „umanizare”, în «grupurile apei», are menirea ca, din prezent / «din ceas», să oglindească măreţia lumii, «calma creastă», zenitul, dar şi opusu-i, «nadirul latent», să-i deducă întreaga istorie / viaţă, spre a proiecta-o în sfera înaltă a spiritului sacru, «în mântuit azur», chiar „tăind” nodul gordian existenţial ca Alexandru Macedon. Numai astfel «Poetul ridică însumarea de harfe resfirate», sumă de trăiri şi „harfe” (metonimie / sinecdocă: Poet / Poezie) ce pot fi pierdute în „sborul invers”, „zborul” dinspre tinereţe spre bătrâneţe, dinspre viaţă spre moarte, dinspre lumină spre întuneric; numai în acest chip istovitor, trăind / cunoscând profund marea vieţii, se naşte veritabila poezie, pura poezie, asemenea meduzelor.

În *Timbru,* se continuă „ars poetica” parnasiano-hermetică barbiană; *cimpoiul* şi *fluierul* (metonimie / sinecdocă: Poet / Poezie) sunt instrumentele specifice rapsozilor pelasgo-daco-thraci / valahi (dacoromâni-arhaici), neamului orfeicilor; misia Poetului / Poeziei este de a cânta «durerea divizată», durerea lumii întregi din fiecare *ens / ins* al ei; dar nu numai omul este demn de cântare, ci şi «piatra în rugăciune» („statuile”), «a humei despuiare» („arta ceramică”), natura întreagă, «unda logodită sub cer», adică toată creaţia dumnezeiască. Poezia trebuie să fie «cântec încăpător», atoatecuprinzător, ca «foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare», ori ca imnul edenic al îngerilor din clipa în care Dumnezeu a făurit pe Eva din coasta bărbătească a lui Adam. *Poezia pură* în accepţiunea barbiană se vrea *holo-cântec*, ori *cântare a Genezei,* a întregului cosmos.

Prima *ars poetica* a paradoxismului, *Peristylium, angajând holopoemul* („poemul perceperii *întregului cosmic* din care suntem *parte*"), a fost publicată în revista craioveană, «Ramuri», din 15 septembrie 1966, de un reprezentant al disipativ-grupului: «La ţărmii freneziei şi în solstiţiile sale, trăirile s-au condensat, echilibrând îndrăzneala cu fortăreaţa chiar în momentul când Praxiteles şi-a terminat proiectul sub chenarele privirilor Frineii. Š…‹ *Poezia* este imensul miraj al sevelor efervescente ce traversează sufletul de la imperceptibil la grandiosul obiectiv, de la atom la sistemul solar, de la sămânţă la plantă, de la gâlgâitul izvorului de munte la imensele scurgeri oceanice, de la substanţele întunericului la germenii luminii, de la căutarea inertă la descoperirea sacadată. Š…‹ Că totuşi, când pipăi săgeţile graiului, vreau să-mi proptesc mâna pe umărul Parângului, să strig, să mă fac auzit de toată lumea, să dau drumul cântecelor / încântecelor mele – păsări sincere de aur – să zboare-n largurile câmpurilor, fertilizându-le; dar încă o dată: *habent sua fata…* Š…‹ *Poezia* este explozia sentimentului extrem al poetului. / Nu vreau să fac nici *ars poetic*, nici paradă. / Nu-mi stă-n fire asemenea lucru, ci, mai degrabă, / permiteţi-mi să scot baltagul / de crom şi fulgere, / potrivit vârstei mele, / să tai munţilor / pintenii ţanţoşi, / de lângă periferia / sentimentelor, / de lângă călcâiele / unde zvâcneşte artezian / sângele inimii / modeste, nobile, / să trăsnesc / coifurile-mbâcsite / de egoism…!» (TPer*, 14). În «Operele imperfecte» (1979), Nichita Stănescu a publicat şi poezia *Evocare,* surprinzând un aspect fundamental al esteticii stănesciene, revolta sublimă a *semnificantului* împotriva *semnificatului,* modul în care *semnificantul* „atrage", „naşte" *semnificatul,* ori – după cum ne încredinţează în alt context (cf. SSubl, 11) chiar poetul – *chipul decurgerii materiei din Cuvânt.* În «Evocare», e vorba despre *proaspăt-născuta Poezie,* identificându-se în *iubirea absolută* a protagonistului liric: «Ea era frumoasă ca umbra unei idei – / a piele de copil mirosea spinarea ei…». Două dimensiuni lirico-semantice se evidenţiază: cea *concretă,* descrierea Iubitei / Poeziei, palpabilă, corporală, şi cea *abstractă,* a ideii, a umbrei ideii. Desigur, ca şi la nou-născut, fiinţarea poeziei se certifică prin strigăt, dintr-o „limbă moartă" în numele unei dialectici a viului. În catrenul al doilea suntem atenţionaţi asupra reperelor /

dimensiunilor imponderabile: „ea nu avea greutate”, fiind ca aerul respirat; dar are gust ca sarea atât de „slăvită la ospeţe de barbari”: e vorba de un „ospăţ al spiritului”, la care se consumă Poezia, „sarea tuturor marilor idei”. Se mai prezintă cu două feţe, mai mult decât „ianusbifrontice”, una „râzândă” şi cealaltă „plângândă” cu lacrimi mari. În distihul „conclusiv”, Nichita Stănescu reia aserţiunea-vers din „deschidere”, în care substituie ideea cu gândul – «ea era frumoasă ca umbra unui gând» –, idee / gând proiectat(ă) ca într-o cosmogeneză, ca într-o naştere a pământului „între apele primordiale”: «Între ape, numai ea era pământ.» (v. TEv, 90 sqq.; cf. TSp, 107 / 155 sqq.).

§ Asonanţă

(lat. *ad sonare*, „a suna”: cf. fr. *assonance*)

Asonanţa ca figură de stil / sunet este o repetiţie ce constă în reluarea vocalei accentuate în două sau în mai multe propoziţii / versuri (considerată un „surogat de rimă” / „rimă imperfectă”, poezia cultă, în majoritatea cazurilor, evitând-o).

Din infinitatea de exemple, reţinem: «Pe Argeş în j*o*s / Cu turma ai f*o*st. / … / Şi mereu lucr*a*. / Zidul se sui*a* / Şi o cuprinde*a*…» (*Monastirea Argeşului*); «Trecând pe strada t*a* / Pe care nimeni n-o mai ştie / Al nopţii foşnet evoc*a*: / – Filosofie! // Încet, un paznic fluier*a* / Poema-atâta de târzie… / Pustiul nopţii evoc*a*: / – Filozofie!» (*Demult* de G. Bacovia).

Dar la Eminescu, într-un catren, găsim şi o asonanţă savantă „de rangul trei”: sunetul / litera *(e)* se reia prin cuvântul „de rimă” de trei ori (as*e*m*e*n*e*); şi în toată strofa, sunetul / litera e se repetă de treisprezece ori: «Nu e nimic şi totuşi *e* / O sete care-l soarbe, / E un adânc asemen*e* / Uitării celei oarbe.» (*Luceafărul* de M. Eminescu).

§ Autenticitate

(cf. fr. *authenticité*)

Prin *autenticitate* – în antiteză cu academismul – este desemntată de către critica literară acea însuşire a unei opere literare de a fi necontrafăcută, de a se identifica în „datul de viaţă trăit auctorial", implicând ideea de „confesiune neliteraturizată", de ecritură de tip gidean, concepută ca «reflex al libertăţii absolute de a fi sincer cu tine însuţi» (DTL, 42).

§ Autocenzură

(cf. fr. *autocensure*)

Prin *autocenzură* se înţelege acea calitate a responsabilităţii prin operă a unui artist în faţa sa, în faţa istoriei şi în faţa posterităţii, prin care eul îşi relevă lucrarea de „cenzor al sinelui" întru autenticitate şi progres al valorii.

§ l Autor

(lat. *auctor,* „cel ce porneşte lucrarea", „creator", „făptuitor")

Prin *autor* se înţelege o persoană care a creat o operă într-unul din stilurile funcţionale: beletristic, ştiinţifico-tehnic, administrativ-juridic, publicistic, ori în perimetrul arhitecturii, muzicii, picturii, sculpturii etc.

Există şi alte sensuri ale termenului: persoană care a săvârşit nemijlocit o infracţiune; *autor moral* = instigator; «persoană care transmite un drept al său alteia sau ale cărei drepturi şi obligaţii se transmit, ca totalitate, moştenitorilor ei» (DER, I, 254 / DEnc, I, 144).

Ilustrăm conceptul prin *zece autori români celebri din perimetrul patristicii şi beletristicii:* Niceta Remesianu (aprox. 340 – 416), episcop dacoromân, inauguratorul filonului de aur al imnologiei române,

creatorul imnului întregii Creştinătăţi, *Laudă Ţie, Doamne… / Te Deum laudamus…* (cf. CDCD, 102 – 111); Sfântul Dacoromân Ioan Cassian (n. la Moşia Cassienilor / Casian, provincia Sciţia Mică / Dobrogea, România, 29 februarie 360 – m. 23 iulie 435, Marsilia-Franţa), zămilslitorul *Convorbirilor duhovniceşti* (cf. CDCD, 5 sqq.); Aethicus Dunăreanu / d'Ister (370 – 435, aprox.), realizatorul *Cosmografiei,* cel ce, aidoma înaintaşilor cu *ştiinţa de a se face nemuritori* (ori *Zalmoxianismul*), a străbătut calea-spirală-planetară – cunoscând America mai devreme cu un mileniu decât Columb –, *Cosmografie* prin care s-a transmis şi alfabetul pelasgo-daco-thracic / valahic, sau dacoromânesc-arhaic, din 23 de litere, aplicând scrierii principiul fonetic (cf. CDCD, 136 – 143); Dimitrie Cantemir (Iaşi, România, 26 octombrie 1673 – 21 august 1723, Dimitrievka, Rusia), părintele „romanului" românesc hermetic, *fabliau,* o amplă alegorie politică evmezică, *Istoria ieroglifică* (scrisă între anii 1703 şi 1705), Mihai Eminescu (Botoşani, 15 ianuarie 1850 – 15 iunie 1889, Bucureşti), autorul neasemuitei capodopere a romantismului universal, *Luceafărul;* Camil Petrescu (Bucureşti, 9 aprilie 1894 – 14 mai 1957, Buc.), cel ce pune bazele romanului analitic şi ale dramei de idei; Lucian Blaga (Lancrăm-Alba, 9 mai 1895 – 6 mai 1961, Cluj-Napoca), neîntrecut reprezentant al expresionismului european; Marin Preda (Siliştea Gumeşti / Teleorman, 5 august 1922 – 16 mai 1980, Bucureşti), cel mai de seamă reprezentant al realismului românesc din epoca paradoxismului; Nichita Stănescu (Ploieşti, 31 martie 1933 – 13 decembrie 1983, Bucureşti), liderul revoluţiei *semnificantului* împotriva *semnificatului,* decretând că *materia decurge din Cuvânt / necuvânt,* întemeietorul paradoxismului ontologic al limbii (cf. TSp, 5 sqq.); Marin Sorescu (Bulzeşti-Dolj, 19 februarie 1936 – 8 decembrie 1996, Bucureşti), fondatorul parado-xismului cosmologic, al dramei paradoxiste (*Iona,* 1968) ş. a.; menţionăm *şi zece autori români din perimetrul ştiinţei şi tehnicii:* Gh. Marinescu (1863 – 1938), fondatorul şcolii româneşti de neurologie, autorul lucrărilor: *Celula nervoasă* (1909), *Encefalita letargică* (1920) etc.; Nicolae Paulescu (1869 – 1931), fiziolog român, descoperitorul *insulinei,* frustrat de Premiul Nobel pentru această descoperire (premiu acordat unor modeşti cercetători americani care au valorificat insulina paulesciană); Gogu

Constantinescu (1881 – 1965), pionier al construcţiilor din beton armat şi întemeietor al *sonicităţii,* ştiinţă / tehnică privind mecanica mediilor continue, bazată pe transmiterea energiei prin vibraţii elastice în fluide (cf. DEnc, I, 443); Vasile Pârvan (1882 – 1927), unul din cei mai de seamă istorici şi arheologi ai Dacoromânităţii, autorul celebrelor lucrări: *Getica* (1926), *Dacia* (1928) etc. (cf. DER, III, 697); H. Coandă (1886 – 1972), inventatorul şi constructorul primului avion reactiv din lume, descoperitorul *efectului Coandă* (cf. DEnc, I, 413); Constantin Noica (Vităneşti-Teleorman, 24 iulie 1909 – 4 decembrie 1987, Păltiniş-Sibiu), autor al celebrelor lucrări filosofice: *Pagini despre sufletul românesc* (1944), *Douăzeci şi şapte de trepte ale realului* (1968), *Rostirea filosofică românească* (1970), *Creaţie şi frumos în rostirea românească* (1973), *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti* (1975), *Devenirea întru fiinţă* (1981), *Scrisori despre logica lui Hermes* (1986), una dintre cele mai interesante lucrări de logică din secolul al XX-lea, *Cuvânt împreună despre rostirea românească* (august, 1987) etc.; Romulus Vulcănescu (Bucureşti, 23 februarie 1912), etnolog, sociolog al culturii, autorul monumentalelor lucrări: *Fenomenul horal* (1944), *Etnologia juridică* (1970), *Coloana cerului* (1972), *Mitologie română* (1985) etc.; Mihai Drăgănescu (Făget-Prahova, 1929), fondatorul şcolii româneşti de dispozitive electronice, autorul lucrărilor de filosofie: *Ortofizica* (1985)*, Inelul lumii materiale* (1989), *Informaţia materiei* (1990) etc. (cf. DEnc, II, 141); Constantin Pârvu, alcătuitorul monumentalei lucrări interdisciplinare, *Universul plantelor* (1997); Dumitru Prunariu (Braşov, 27 septembrie 1952), inginer şi cosmonaut român, *coautor* al lucrărilor: *La cinci minute după cosmos* (1981), *Istoria aviaţiei române* (1984), *Dimensiuni psihice ale zborului aerospaţial* (1985) etc. (cf. DAstr, 318; ŞMAD, 185 sqq.). Desigur, listele pot fi îmbogăţite cu alte nenumărate nume de autori, nu numai din sferele stilurilor funcţionale beletristic şi ştiinţifico-tehnic, ci şi *din perimetrul administrativ-juridic* (Vasile Popa, Petru Petrişor, Dumitru Adrian Crăciunescu, *Drept administrativ şi contenciosul administrativ,* Timişoara, Editura Helicon, 1995), *publicistic* (Ion Iliescu: *Eminescu în Banat,* 1964; *Sondări în istoria presei româneşti,* 1998 etc.), *ori* din *perimetrul muzicii* (Ciprian Porumbescu: *Crai nou,* operetă; *Balada – pentru vioară şi pian* etc.), *al*

picturii (Ion Ţuculescu: *Noaptea salcâmilor, Păpuşile, norul şi fluturii* etc.), *sculpturii* (Constantin Brâncuşi: *Pasărea măiastră, Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana credinţei fără sfârşit* etc.), *arhitecturii* (actuala *clădire a Teatrului din Timişoara,* inaugurată la 15 ianuarie 1928, cu ocazia prezentării piesei *Trandafirii roşii* de Z. Bârsan, de către o trupă a teatrului craiovean, are ca autor pe arhitectul D. Marcu; *Catedrala Ortododoxă* din Piaţa Ştefan Furtună din Timişoara, ridicată între anii 1931 şi 1936, are ca autor pe arhitectul Victor Vlad) etc.

§ Avangardă / avangardism

(cf. fr. *avant-garde* > rom. *avangardă* + suf. *-ism* > *avangardism*)

Într-o cultură / literatură, prin *avangardă* se înţelege „detaşamentul" de oameni de ştiinţă, de artişti – poeţi, prozatori, dramaturgi, sculptori, pictori, muzicieni ş. a. – ce acţionează violent-novator pe un domeniu, explorând „terenuri" necunoscute, turbionările / curentele stârnite numindu-se avangardism.

Ca „zonă extremă" a unei literaturi raportată, de regulă, la „segemntul temporal" de „manifestare tânără" / „afirmare incisivă" al unei generaţii în „trena" căreia mai intră două-trei („generaţii / valuri creatoare"), *avangarda* (în cazul literaturilor europene, cea mai importantă, exercitându-se „din ajunul" primului război mondial, mai exact, din 1912 / 1913 – Bucureşti-România / 1916 – Zürich-Elveţia, şi până dincoace de cel de-al doilea război mondial), având în sinonimie sintagma de *modernism extrem* şi în antonimie pe cea de *tradiţionalism „recent*", este menită „să defrişeze jungla realului", „să arunce" spre noi ţărmuri „fragilele punţi" de luare în stăpânire de către *arta cuvântului* (ori de către arte, în general) a unor „terenuri" / „spaţii vitale" încă necunoscute, „periferice". Prin analogie*, avangarda reprezintă „zona de şantiere periferice" a unui „burg (al Spiritului)" – în cazul literaturii, „burg al Cuvântului / Logosului"* –, ori – dinspre „cosmica aură" a conceptului – se poate spune că are corespondenţă într-o „coroană solară", într-o arie de manifestare a protuberanţelor / exploziilor

solare, de unde şi „fluctuantele străluciri”, dar întotdeauna cu „prăbuşirea” / „revenirea” acestora în „nucleul aparent-stabil / invariabil” al unui veritabil soare (în care se situează Poezia), al unei adevărate stele (în care se înrăzăreşte o literatură), indiferent de „mărimile” / „densităţile” lor. Avangarda (literară) dă impresia că neagă centrul, în realitate raţiunea ei de a fi constă în expansiunea / extinderea (dilatarea) centrului / nucleului (unei literaturi); după „consumarea” oricărei avangarde veritabile (creându-se „hiatusul” pentru învolburarea altei avangarde), *nucleul / centrul* (cu straturile recente ale modernismului bine temperat, ori ale clasicizării / tradiţionalizării) *unei literaturi* se măreşte, îşi schimbă coordonatele spaţio-temporale. Dacă astfel se prezintă *avangarda*, nu tot aşa stau lucrurile şi cu *spiritul avangardist* (cu care deseori „se confundă” avangarda), deoarece el caracterizează şi *avangarda propriu-zisă,* sau *modernismul extrem* (arie în care are cea mai mare incandescenţă), şi *modernismul bine temperat*, şi *tradiţionalismul recent („activ” / „fierbinte”)* graţie procesului de „clasicizare” etc. În cadrul literaturii universale / naţionale din secolul al XX-lea, *avangarda* (sinonimă, cum s-a mai spus, *modernismului extrem*) înseamnă manifestarea câtorva curente: *dadaismul*, *futurismul, suprarealismul, expresionismul* etc. *Românească avangardă* ca *modernism extrem,* cu „primul detaşament” alcătuit – în perimetrul poeziei şi al „pictopoeziei” – din Ion Vinea, Tristan Tzara, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Saşa Pană, Constantin Nisipeanu ş. a., dispunând de revistele: *Simbolul,* 1912 (revistă de „recunoaştere” / „tatonare” avangardistă, redactată în Bucureşti de Ion Vinea, Tristan Tzara şi Marcel Iancu), *Chemarea,* 1915 (redactată în Bucureşti de Ion Vinea şi Tristan Tzara), *Contimporanul,* 1923 – 1930 (redactată în Bucureşti de Ion Vinea, având colaboratori deja celebri: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, Urmuz, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide, Camil Petrescu ş. a.), *75 H. P.*, 1924 (redactată în Bucureşti de V. Brauner, Marcel Iancu şi M. H. Maxy, cu colaborarea lui Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roll, F. Brunea), *Punct,* 1925 (redactată în Bucureşti, de Stephan Roll şi Scarlat Callimachi), *Integral,* 1925 – 1928 (redactată în *Bucureşti* de F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca, şi în *Paris,* sub redacţia lui B. Fundoianu / Fondane, Matis Teutsch ş. a.), *Urmuz,* 1928 (redactată în

Câmpina, sub direcţia lui George Bogza), *Unu,* 1929 – 1932 / 1935 (redactată în Dorohoi, în 1928, şi în Bucureşti, din iulie 1929, de Saşa Pană, Stephan Roll şi Ilarie Voronca), *Alge,* 1930 – 1931 (redactată în Bucureşti, sub direcţia lui Aureliu Baranga, având între colaboratori pe Gherasim Luca, Paul Păun, Mattis Teutsch, Mihai Hubert ş. a.) etc. (cf. HDic, 358 *et passim*) – este mai întâi o reacţie împotriva rafinamentelor parnasiene şi simboliste din şcolile „cele mai înalte", de la *Literatorul* lui Macedonski şi de la *Viaţa Nouă* („Vieaţa Nouă") a lui Ovid Densuşianu, o „negare" a formulelor / tiparelor tradiţionale, printr-o programată desolemnizare a lirismului în numele „libertăţii absolute a cuvântului", devenind apoi, prin / după „circuitul european de Bucureşti – Zürich", o «expresie a unui moment istoric de criză», arătând «disponibilitate pentru anarhia absolută», în majoritatea artelor, pentru «acte de rebeliune spectaculos-excentrice» (DTL, 44).

Românească *avangardă* ca *modernism bine temperat* apare drept zonă a „inovaţiilor / primenirilor reale", „temeinice", ilustrându-se îndeosebi prin reprezentanţii cercului de la *Sburătorul* lui E. Lovinescu (Ion Barbu, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, G. Călinescu, Vl. Streinu, Pompiliu Constantinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gh. Brăescu ş. a.), în direcţia căruia se aflau, ori „se alătură" G. Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, A. Maniu ş. a. Criticul literar Emil Manu, abordând aspectele avangardei din literatura română şi «poeţii *generaţiei 1940*» («Geo Dumitrescu, Ion Caraion şi chiar Constant Tonegaru» – Poezia, I, 199), remarcă „o scindare", din vremea celui de-al doilea război mondial, a suprarealismului românesc. E. Manu consideră că *poeţii generaţiei '40* «au temperat excesele suprarealiste (…) până la anulare» *(ibid.);* mai semnalează «două „puseuri" suprarealiste», unul în 1945 şi celălalt, „ultimul", «între 1960 – 1970», caracteristic, aşadar, generaţiei modernist-resurecţionale, sau generaţiei *Labiş-Stănescu-Sorescu.* În 1945, (avangardistul) „grup" suprarealist *Gherasim Luca – D. Trost* a lansat „manifestul" *Dialectique de la dialectique,* «utilizând o terminologie freudistă» şi declarând «că ne naştem fără să vrem, într-o familie pe care n-o cerem, şi-ntr-o ţară pe care n-o alegem, devenind în viaţă robii unor convenţii», trăgând concluzia potrivit căreia «prin

desfiinţarea dragostei de mamă, de familie şi de patrie devenim liberi în mod absolut» (*ibid.,* 200); tot în 1945, grupul suprarealist *Gellu Naum – Paul Păun – Virgil Teodorescu* a lansat manifestul «Critica mizeriei», manifest în care este abordată «eliberarea expresiei umane prin eliberarea totală a omului» (*ibid.)*. Direcţia avangardist-suprarealistă de după al doilea război mondial continuă să fie reprezentată, firește, prin / peste „obsedantul deceniu", de Saşa Pană – poetul «şocurilor intelectuale», al «răsturnării raportului dintre concret şi abstract», tratând sentimentele ca pe fiinţe şi echivalând «obiectele cu stările de spirit», de Ştefan Roll – autor de piruete urmuziene, de Virgil Gheorghiu – creator de „golfuri onirice" pentru „îmblânzit voluptăţi intelectuale" (cf. Poezia, I, 206), de Constantin Nisipeanu – „convertitorul" avangardismului estetic în „avangardism social", îndeosebi în «Cartea cu oglinzi» (1962), de Geo Bogza – autor de «cântece de revoltă, de dragoste şi moarte», „cântece" constituindu-se, în 1978, la cinci decenii de la debut, într-o admirabilă constelaţie lirică, «Orion», de Virgil Teodorescu – cel ce, în «Blănurile oceanelor şi alte poeme» (1945 / 1969), „clasicizează" / „tradiţionalizează" suprarealismul, de Gellu Naum – posesorul miraculosului alambic *(athanor)* al alchimiştilor, „evidenţiat" şi de titlul volumului publicat în anul 1968, *Athanor,* unde materia brută, unde cuvântul banal se metamorfozează în chintesenţă, angajând suprarealismul într-un «onirism paradoxal lucid» (*ibid*., 220). Notabil este faptul că Emil Manu observă un „ultim puseu suprarealist" la generaţia resurecţiei poetice dintre 1965 – 1970, dovadă a „asimilării" avangardei de către această generaţie, „puseu" avangardist-suprarealist care este de fapt un *alt-modernism*, *modernismul resurecţional,* întemeiat de generaţia *Labiş-Stănescu-Sorescu:* «Ca o compensare de ordin teoretic, ultimul „puseu" suprarealist dintre 1960 – 1970, în experienţa unor tineri ca Ion Gheorghe, în primul rând, e o reluare a unor idei mai generale ale avangardismului interbelic, adaptate sintetic la noua fază a poeziei româneşti» (*ibid.,* 200). Asimilarea avangardei, îndeosebi, a dadaismului, suprarealismului etc., de către generaţia *Labiş-Stănescu-Sorescu*, înlesnită şi de prezenţa „ultimilor corifei" suprarealişti: Virgil Teodorescu, Gellu Naum ş. a. (în viaţa

scriitoricească şi în librării, în revistele literare etc.), are loc între anii 1960 şi 1964, într-o irepresibilă sete de modernitate şi, în acelaşi timp, dintr-o arzătoare dorinţă de a riposta stihuitorilor proletcultişti, „ripostă" cunoscută şi prin sintagma *„explozia lirică" din 1964 – 1965,* „explozie" ce reuşeşte să neliniştească / alarmeze chiar şi unele spirite deschise receptării critice a valorilor modernismului: Eugeniu Speranţia, Vl. Streinu ş. a.: «Printr-un proces greu de analizat, poezia antiraţională, fără a mai fi într-adevăr fructul unei similarităţi temperamentale, şi-a câştigat în ultimul timp adeziunea unui mare număr de tineri autori, foarte fecunzi şi cu o masivă prezenţă în cele mai multe periodice literare. Vorbind despre impresia pe care o dă acest lirism contemporan, unul dintre cei mai autorizaţi critici români de astăzi*, Vladimir Streinu,* iscăleşte, în revista „Contemporanul" de la 16 decembrie 1966, un foarte judicios articol din care extragem rândurile de mai jos: „Această impresie vine de la cohorta de poeţi care-şi robesc lăudabila voinţă de noutate a tinereţii unui ezoterism nivelant, acelei industrii comune de imagini abstruze, idee neajunsă la exprimare, vrăjitorie fără vrajă şi incantaţie fără cântec. Paradoxul conformismului în inconformism le subminează fatal tinereţea şi poezia. Şi mirarea cea mai legitimă este că mai toate revistele de literatură, după ce au cultivat proza rimată, ritmată sau doar uşor metaforizată, cultivă de câţiva ani această poezie, în uniformă, de data asta europeană". După câteva edificatoare exemple, autorul îşi încheie articolul cu un verdict ce merită să fie memorat: „Poesis nu este însă Pythia care deliră în fumigaţii toxice, după cum nu este nici clovnesă modernă, oricât de năstruşnică".» (SpPoe, 165).

§ Baladă

(lat. *ballare,* pe filieră provensală, *ballada* – „dans" / „cântec": cf. fr. *ballade*)

Balada este specia genului epic înfăţişându-se ca un amplu poem narativ, fără a exclude şi unele accente lirice, unde, în general, se proiectează un eveniment eroic, având protagonişti, fie din timpuri

istorice, fie din vremuri legendare, mitice, sau fantastice, fie din realitatea imediată.

În literatura română, specia este multimilenar şi bogat reprezentată atât în sfera oralităţii – *Pe-o Gură de Rai / Mioriţa* (cu peste 1600 de variante; cele din Crişana – *Ieste-un munte cu oi multe, Sântu-şi trei păcurăraşi* etc. – au conservat elementele de ceremonial / ritual eroic-funerar ce de-aproape şase milenii se datează în spaţiul Dacoromâniei – arheologic şi cu C14 –, încă din orizontul cultural / civilizatoriu al anului 3400 î. H. – cf. TIR, I, 222), *Meşterul Manole* (conservând *mitul fundamental pelasgo-thraco-dacic / valahic, sau dacoromânesc, al jertfei zidirii,* atestat arheologic în Dacoromânia, de-aproape şapte milenii, mai exact, din orizontul anului 4950 î. H.), *Soarele şi Luna, Toma Alimoş (Salymoş = „eroul / omul Soarelui-Moş / Tatăl-Cer, sau Zalmoxis"), Corbea, Iancu Jianu, Radu Calomfirescu, Pintea Viteazul, Constantin Brâncoveanu, Ghiţă Cătănuţă* etc. –, cât şi în sfera cultă – *Andrii Popa* de Vasile Alecsandri, *Nunta Zamfirei* de George Coşbuc, *Pintea* de Şt O. Iosif, *Rică* de Miron Radu Paraschivescu, *Balada trupului care s-a frânt pe roată* de Radu Gyr, *Mistreţul cu colţi de argint* de Ştefan Augustin Doinaş, *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiş, *Balada neîncolţită* de Nichita Stănescu, *Jiana* de Ion Pachia Tatomirescu, *Balada lui Ion* de Octavian Blaga etc.

Baladele sunt clasificate după raportul narator-subiect în: (1) *balade istorice* («Constantin Brâncoveanu», «Radu Calomfirescu» etc.), (2) *balade cavalereşti-zalmoxiene* («Toma Alimoş», «Corbea», «Gruia lui Novac», «Iovan Iorgovan» etc.), (3) *balade haiduceşti* («Iancu Jianu», «Pintea Viteazul» etc.), (4) *balade fantastice* («Soarele şi Luna»), (5) *balade legendare* («Meşterul Manole»), (6) *balade păstoreşti* («Pe-o Gură de Rai» / «Mioriţa», «Fata de maior», «Codreanu» etc.), (7) *balade familiale* («Brumărelul», «Crăişor cu mult dor», *Ghiţă Cătănuţă*) etc.

Balada a intrat în atenţia „gândiriştilor", îndeosebi a lui Nichifor Crainic şi a lui Radu Gyr, încă dintre anii 1927 – 1930, deoarece în această specie s-au conservat mituri fundamentale dacoromâneşti: în «Meşterul Manole» – *mitul jertfei zidirii* şi în «Mioriţa» / «Pe-o Gură de Rai» – mitul mioritic, ori, mai exact spus, *mitul armonizării părţii în sacrul întreg cosmic* etc.

„Gândirismul" baladesc al lui Radu Gyr. Exploatarea resurselor eposului eroic dacoromânesc de către Radu Gyr îşi relevă prima rodire în volumul *Plânge Strâmbă-Lemne*, din 1927: «După cum anunţă titlul – subliniază Ov. S. Crohmălniceanu – sunt puse să vorbească aici personajele basmelor noastre; ne întreţin pe rând: Strâmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Muma Pădurii, Ileana Cosânzeana, Făt-Frumos, Zmeul, Statu-Palmă, Alb şi Verde Împărat. Prin monologurile uriaşilor ajungem iar la o lirică a „voiniciei", care simte nevoia unei violente cheltuiri de forţă fizică. Strâmbă-Lemne se laudă că a făcut „să trosnească" viaţa, strângând-o în braţele lui *(Chiot uriaș).* Izvoarele unor atari puteri sunt anteice, căci gigantul, în momentele de cumpănă, răcneşte: *Dar tu, pământ, m-ajută şi te crapă / Şi dă-mi din seva ta să beau o gură – / Să dau de-a rostogolul cerul greu, / Şi-un munte înşfăcând – cât nouă turle – / În frunte să-l ţintesc pe Dumnezeu, / Să tune patru zări, când o să urle!* („Geamăt de uriaş"). Poetul trăieşte existenţele înaintaşilor, comunicând cu ei în acelaşi duh al solului natal. Copil, a smălţuit cândva oale de lut, punându-şi în sunetul lor sufletul („Dacul"); pe vremea năvălirilor barbare, a oftat adânc, privind pustiirea ţării şi a scornit doina („Jupanul"); în chilia unei mănăstiri, a scris psalmi româneşti şi pentru asta a fost târât prin judecăţi şi zdrobit apoi pe roată („Călugărul"); la curţile boierilor olteni, a cântat sub cerdacuri, dar, fiindcă a făcut să plângă o doamnă, ascultându-l, soţul ei a pus să fie tras în ţeapă („Guzlarul"). Radu Gyr are mereu la îndemână metafora şi posedă un talent de a versifica remarcabil. (…) …putem izola din *Cerbul de lumină* (1928), mai ales, excelentele momente lirice, cum e următorul care sugerează printr-o galopadă nebună insinuarea în suflet a unui sentiment neliniştitor: *… Se sfâșia amurgul în pomii de mărgean. / Izbea în zare vântul de fier, ca un ciocan, / Şi se zbăteau arţarii aprinşi, ca să se stingă… // Atunci, luându-mi puşca şi roibul fără chingă, / pornii spre Olt în goană… De-aici, din stufărișuri, / mi se părea că toamna mă cheamă cu tăișuri / de strigăte de lișiți și gemete de plopi… / … Din văgăuni, din mlaștini, din bălării, din gropi, / ieșea, adâncă, seara, vuind, ca o bulboană…*» (CrohL, II, 166 sq.). Un rafinat expresionism „tradiţionalizat dacoromâneşte", cu extraordinare metafore plasticizant-revelatorii, se remarcă şi în volumul *Cununi uscate* (1938), determinându-l pe criticul / istoricul

literar Ov. S. Crohmălniceanu să mai noteze: «…metaforele „sublime” sunt răspândite cu nemiluita: o cărăruie „unduieşte pe lângă vis” şi „piere în fildeş”: crinii sunt „ciobani de borangic”: cârciumărese roşii ţin hanurile lor deschise pentru gângănii zvelte; crăiţele sfioase au „carne de madonă”: „amfore cu zări” se răstoarnă peste un „ostrov de leneşe candori”: pomii, întinzând „aripe albe”, par „vulturi de cleştar”: în seara „roză”, luceferii, ca „păunii”, îi ciugulesc poetului din mâini. El e prin excelenţă seniorul acestui domeniu feeric: „Radu, cneazul gândacilor cereşti”, „Gyr – prinţul trist şi leneş, domnind prin busuioc”, „vătaf peste lăcuste şi lalele şi logofăt pe crinii de gheaţă şi topaz”. La sentimentul chtonic ne conduc adevărate orgii horticole.» (CrohL, II, 163). O primă etapă resurecţional-baladescă dacoromânească din secolul al XX-lea, mai precis, dintre anii 1927 şi 1943, este cea „programatic-gândiristă”. Radu Gyr a încununat programul de la «Gândirea» privitor la revitalizarea speciei, a baladescului, în anul 1943, când a reuşit să publice, în ciuda vremurilor vitregitoare ale războiului, un celebru volum de *Balade,* structurat pentaciclic: *Fuga Lupului, Cântece, Ţară, Mânăstiri* şi *Fântâna cu pandur.* Potrivit credinţelor rămase în sfera *Creştinismului Cosmic* – specific Valahilor / Dacoromânilor, desigur, *din Zalmoxianism* –, sufletul eliberat / descătuşat din „temniţa trupului pământesc” se îndreaptă („călăuzit” de făpturile psihopmpe „specializate” pe formele de relief spiritual ale Dacoromâniei – *Vidra Lătrătoare,* în zona mătcii dunărene şi a câmpiei, *Lupul* pentru zonele deluros-muntoase etc.) din *Matcă* în *sacrul Munte / Cogaion,* trece prin *Gura de Rai* („andreonul” salmoşian / zalmoxian), unde-i *Creierul Muntelui*, de-aici înălţându-se (graţie *Bradului / Axis Mundi,* ori păsărilor psihopompe, *Măiastrele – Privighetoarea, Ciocârlia, Pajura* etc.) în *Lună (= Sora Soarelui / Spuma Laptelui),* pe faţa-i nevăzută, putându-se metamorfoza şi în Vârcolac (cf. VMR, 303). În poemul – ce dă titlul primului ciclu din volumul publicat de Radu Gyr în 1943 –, *Fuga lupului*, făptura mitică din steagul strămoşilor cu ştiinţa de a se face nemuritori, *Lupul,* simbol al sufletului în traiectoria-i teluric-celestă, este surprins de poet în superb-expresioniste tonalităţi baladeşti: *Muşcând paznicul, din cuşca lui, spre munte, / lupul ca o flacără-a ţâşnit… / Tremură pădurile pe frunte / cu inelul brumelor sfinţit. // Lunecă din bahnele ceţoase / miros*

vânăt de sălbăteciuni. / Vântul sur, pe labe somnoroase, / se târăşte ca o fiară prin solduni. // Lupul fuge. Zări îi cad în blană. / Crengile: arcane, şbilţuri, bice. / Brazii clatină albastra lor capcană, / din puhoaie îl stropesc alice. // Îndărăt, se surpă vremea cu lung vuiet / ca o stâncă prăbuşită. Jnepii fug. / Noaptea zornăie. Adâncurile suie. / Râpe-l beau. Şi piscurile-l sug. // Dar ajuns pe muşchiul vârfurilor aspre, / cerul viu îi curge pe spinare / şi văzduhul gâlgâind de astre / îl cuprinde-ntr-o lichidă-mbrăţişare. // Lângă lup se gudură zănoage, / Feriga se bucură că-l simte, / vizuini flămânde şi bârloage / cu urechi ciulite-i sar 'nainte. // Părul ca o ceaţă grea pe spate / se sbârleşte de tăcere şi de veac. / Stâncile îi joacă-n ochi, mirate, / botul linge umbrele, buimac… // Stă pe muchea gresiilor crunte, / năucit de spaţiu şi de piatră. // Roşie şi rătăcind în munte, / luna vine din prăpastii, speriată. // Lupul muşcă, lacom, carnea lunii, / dinţii se împlântă şi sfâşie, / şi, rupând ca dintr-o pradă vie, / de pe bot îi curge sângele genunii. (GyB, 13 sq.). În ciclul secund, *Cântece*, autorul trece prin rafinăriile estetic-expresioniste motive din doine / balade dacoromâneşti (1. «Cucuruz cu frunza-n sus», 2. «Pasăre galbenă-n cioc», 3. «Cărăruie, cărăruie…», 4. «Ineluş-învârtecuş», 5. «Frunză, frunză de cucută», 6. «Bate vântul vinerea», 7. «De trei ori potcovii calul», 8. «Doi voinici trec peste Jii», 9. «Codrule», 10. «Sus, pe dealurile Cernii», 11. «Ziurel de ziuă», 12. «La poarta lui Ştefan-Vodă», 13. «Printre cimbru şi susai» etc.), purtând receptorul în cele mai ozonate sfere ale catharsis-ului: *Ineluş-învârtecuş, / moarte, joc cu lunecuş, / în ce inelar căzuşi? // Juvaerul tău de fum / toate le preschimbă-n scrum, / că podoaba-ţi de nălucă / pică-n deget şi-l usucă… // Ineluş-învârtecuş, / cu smaragdul jucăuş, / zâmbetele cu livezi / cum le stingi şi le-nnoptezi? / Mâinile, de ce le-nchizi / sub un zarzăr cu omizi?* («4» / GyB, 39); uneori, în reverberări „molcom-thanatic-eroice", cu Jiul aidoma funebrului vad / râu styxial, dar împlântat prin sacrele-i izvoare în baza Cogaionului: *Jos în vad, la răgălii, / doi voinici trec peste Jii. // Unul cântă dor de ducă / pe-un cârlan ca o nălucă, / alb ca viscolele lunii, / alb ca-n Joia Mare prunii… // Altul tace – şi pe faţă, / îi stă gândul ca o ceaţă. / Tace şi-n frunzar se stinge, / pe un murg ca de funinge. // Jos, în vad, la răgălii, / doi voinici trec peste Jii. // Cântă unul. Luncă lină, / miruie-mi-l cu sulfină. / Crengile, miresele, / peste doru-i ţese-le. / Noaptea cu poenele,*

/ graurii cu penele, / să-i sfințească genele. // Tace altul. Și cum tace, / gem, în calea lui, răstoace. / Unde-i calcă murgul, pune / numai somn și uscăciune. / Iarba sfârâie, întoarsă, / frunza stă cu pleoapa arsă. // Jos, în vad, la răgălii, / doi voinici trec peste Jii. // Unul cântă… Ce zăpadă / i-nfloreşte-n trup livadă? / Care stea în piept îi cântă? / Ce grădini îl vor la nuntă? / Care-amieze pădureţe / mi-l aşteaptă să-l răsfeţe? / Haiducește,-mpărătește, / viața lui cu cerbi gonește. // Cântă. Și cu el în zare / merg grădinile călare. // Altul tace. Merge, unde? / Către ce vâltori rotunde? / Care noaptea mi-l înghite / cu tristeţile-otrăvite? / Care joagăre ca fierea / vor să-i ronţăie tăcerea?… // (…) / Unul tace, altul cântă, / și cum trec și-n zări se-mplântă, / luna prin zăvoi se pierde / ca o șea de aur verde. («8» / GyB, 47 sq.). În ciclul al treilea, *Ţara,* «vechi tărâm cu doine legănate, / unde Corbea putrezea în ocne joase, / între vipere ca bârnele de groase / şi-ntre broaştele cât ploştile umflate…», cu «iezăre cu funduri de vioară, / peste gresii, peste zale de bicaz», cu apele în «chiote albastre de pandur», dând «buzna-n dimineţi / cu spinări sbârlite de mistreţi / şi lichide vulpi de aur pur», cu suiș de «rai pe un picior de plai, / ca să vină heruvimi să-şi moaie-n rouă / nufărul călcâiului bălai», cu munţii arzându-şi «rărunchii în uzină», cu «codri-adânci şi câmpul cu tarlale», ducându-se pe căi ferate, la oraşe, «ca să lingă cerul, cu furnale, / pântec de cuptoare să îngroaşe», cu toamnă-visterie a ţăndărilor «din viori de chihlimbar», lăsându-te să calci «peste brăţări şi-aurărie», să mergi «prin curcubeie şi prin jar», căci «meri de purpură se scutură de stele / şi Brumar miroase-a ţuică şi-a podgorii», cu «umbra zimbrului din fum de leaturi», în *Ţara,* unde «horbote-au suflat pe zări de miere / mânăstiri de crin şi de topaz», într-un profund patriotism, suntem întâmpinaţi de „icoane" de *Dac,* aprinzându-şi nestemata „în limpezimile zborului de săgeţi" («Dacul» – GyB, 73), de *Descălecător,* „pornind la vânătoare" când soarele i s-a părut «un cap de zimbru» *(Descălecătorul – GyB, 75),* de *Ctitor-de-Mânăstiri,* de *Tipăritor-de-Bucoavne,* de *Zidar-de-Argeș,* de *Cronicar,* de *Moț,* ori de icoanele domnilor / „regilor" fundamentali ai Dacoromâniei Nord-Dunărene: *Basarab, Ţepeş,* întruchipare *a înaltului spirit justiţiar dacoromânesc* peste ultima jumătate de mileniu (cf. *Ţepeş* – GyB, 81),*Ş tefan cel Mare, Ioan Vodă ş. a.*, de icoanele sfinţilor-cărturari dacoromâni: *Popa Ion Românu de Sâmpetru, Şincai,*

Mureşan ş. a. (cf. GyB, 79 – 110). În ciclul al patrulea, cinci balade sunt dedicate următoarelor mânăstiri fundamentale dacoromâneşti din salba carpatin-cogaionică: *Tismana, Cozia, Frăsinei, Arnota* şi *Mânăstirea-dintr-un-Lemn.* Autohtonismul resurecţional-baladesc-gândirist a culminat în anul 1943, în cel de-al cincilea ciclu, *Fântâna cu Pandur,* unde, mai întâi, protagonistul baladesc-liric ia întruchiparea puterii unui Salmoş-Zalmas-Zalmoxis, alăptat de ursoaică, aşa cum este surprins şi într-o celebră statuetă cogaionică aparţinând culturii Turdaş-Vincea (cf. TIrel, XXV, 719): *Şase ani am supt la maică / şi-un alt an la o ursoaică. // Foaie verde a cucutii, / alţi opt ani am supt din butii / vin cu sânge de vultur, / să-mi stea fruntea în azur, / vin cu sânge gros de lup, / să-mi sbârlească pânda-n trup. // Frâng, pe după gât, un trunchi, / şi-mi dă codrul în genunchi. / În frigare coc jivine, / chem răstoacele cu mine. / Umbra 'naltă prin* sloduni */ mi-o ling peşteri şi furtuni. / Birui râpele la trântă, / munţii mă poftesc la nuntă. / Beau din ploscă zarea-ntreagă, / îndes luna în dăsagă. / Cu ţurcana, ţurcă vie, / Svârlu-n rai la Sân-Ilie. // Cântul meu în rotocoale / vâjâe şi dă târcoale. / Suflu cer peste voroave, / din luceferi fac potcoave, / că în grajdurile mele / roibii-s potcoviţi cu stele / şi ocale mari de vise, / pentru drumurile-nchise. // Noaptea, dorm pe-un braţ de joarde / lângă sufletul ce arde. / Şi prin somnul cu poiene / ies, din lacuri, Sânziene. / Vin, uitându-şi apele, / să-mi sărute pleoapele / şi să-mi dea comorile: / umerii cu zorile, / ochii cu livezile, / sânii cu zăpezile, / gura cu mărgelele, / coapsele cu stelele…* («Vlagă», GyB, 135 sq.; *slodun* = gorun / stejar brumăriu – *Quercus pedunculiflora*). Sunt în acest ciclu şi alte capodopere ale baladescului gyrian: *Corbea, Balada ghiocului cu moarte-n Ţarigrad, Răvaş de la Călugăreni, La Drăgăşani, odată, Balada trupului care s-a frânt pe roată, Fântâna cu Pandur, Domnul de Rouă, Balada fetei de la Jiu, Balada fratelui care-a murit de ciumă* etc.

Cercul Literar de la Sibiu şi «resurecţia baladei» din mai 1945. În primăvara anului 1943, câţiva studenţi de la Universitatea Clujean-Sibiană, au format – înrăzăriţi de prezenţa, de spiritul lui Lucian Blaga – un cerc literar, unde s-au distins, între nenumăraţi alţii: Radu Stanca, Ion Negoiţescu, Cornel Regman, I. D. Sârbu, Ştefan Aug.

Doinaş, Eugen Todoran, Ovidiu Drimba, V. Iancu, Letiţia Papu, Eta Boeriu, Francisc Păcurariu, Ioanichie Olteanu, Deliu Petroiu ş. a. Gruparea este cunoscută în istoriile literaturii sub numele de *Cercul Literar de la Sibiu.* „Actul de naştere" al grupării, manifestul *Ardealul estetic – o scrisoare către d. E. Lovinescu a „Cercului literar de la Sibiu",* „un protest împotriva ideologiei oficiale", „o adeziune" la modernism / lovinescianism, a fost publicat la 13 mai 1943, de cotidianul bucureştean *Viaţa* (nr. 743). Marele critic literar interbelic a răspuns cu promptitudine; în numărul (757) din 27 mai 1943, aceeaşi gazetă bucureşteană a publicat *Răspunsul d-lui E. Lovinescu la scrisoarea „Cercului Literar din Sibiu".* Din ianuarie 1945, gruparea literară de la Sibiu a avut şi un organ de presă, *Revista Cercului Literar,* în primul număr fiind publicat şi articolul-program, *Perspectivă,* din care spicuim: «*Manifestul Cercului Literar*, spre deosebire de cele care l-au precedat, ca expresie a orientării generaţiilor noi româneşti, n-a tins la iniţierea unui curent nou, la revoluţionarea tiparelor literare, la formulări îndrăzneţe şi la invenţii frontale»; aşadar, «aparent nici o voinţă de inovare, nici un experimentalism, nici o veleitate avangardistă; dimpotrivă, o voinţă de ordine, de încadrare în permanenţele culturii; „esteţii" Cercului de la Sibiu se situau, de la început, pe o mai largă platformă axiologică decât aceea a estetismului de care fuseseră acuzaţi la apariţia *Manifestului;* estetism ambiguu, dealtfel, al unor tineri scriitori care preconizau primatul esteticului în creaţia şi judecata literară, respingând în acelaşi timp facilităţile unui estetism cultivat pentru graţiile unice ale esteticului; căutând „fenomenul artistic, orientări stilistice noi", „cerchiştii" se puneau „în slujba valorilor nepieritoare" (…); foarte moderni, fără să ajungă la extremismul avangardei (…), estetismul Cercului Literar ancora arta într-o sferă care depăşeşte infinit artisticul şi, în acelaşi timp, dezancora arta lăsând-o să plutească în voie pe o mare a libertăţilor estetice, jucându-se – prin ironie, parodie şi cochetărie dezinvoltă – cu riscurile autoanihilării artei; dovada cea mai peremptorie a acestui estetism ambiguu al poeţilor şi criticilor Cercului Literar din Sibiu o găsim în tezele „cerchiştilor" privind *resurecţia baladei*.» (Nicolae Balotă – Poezia, I, 388). În eseul *Resurecţia baladei* de Radu Stanca, publicat în *Revista Cercului Literar,* nr. 5 / mai 1945, balada i se

înfăţişează ca «o poezie lirică în care starea afectivă câştigă un plus de semnificaţie prin utilizarea unui material artistic învecinat (dramaticul)» (SAcv, 44), baladescul reprezentând «în fond, o stare lirică dramatică», «o stare perpetuă de conflict dramatic», elementul dramatic fiind «de natură anecdotică», având «conflict cu semnificaţii poetice şi nu dramatice (ca în cazul poeziei pur dramatice)…» *(ibid.)*.

Baladele lui Radu Stanca. În realitate, după cum demonstrează propria-i creaţie poetică, Radu Stanca (Sebeş, 5 martie 1920 – 26 decembrie 1962, Bucureşti) a relevat capacitatea baladei – specie prin excelenţă a genului epic – de „a se deghiza" în spaţiile lirico-dramatice, cultivând trinomul baladesc: 1. *lamentaţia* (eroului cu fruntea pe-o limită tragică: *Lamentaţia Ioanei d'Arc pe rug, Lamentaţia poetului pentru iubita sa, Nocturnă, Pistolul, Tristeţe înainte de luptă, Un cneaz valah la porţile Sibiului* etc.) – 2. *alegoria-legendară* (povestea întâmplării / evenimentului la cea mai înaltă tensiune: *Baladă studenţească, Buffalo Bill, Douăsprezece umbre, Fata cu vioara, Regele visător, Trandafirul şi călăul, Trenul fantomă, Turn înecat, Vraja vrăjilor* etc.) – 3. *dramaticul eroic* (adică „tradiţionalul baladesc dacoromânesc": *Balada celor şapte focuri, Balada lacrimei de aur, Capul de fată, Cea mai frumoasă floare, Coşmarul tiranului, Domniţa blestemată, Infidelul, Mică baladă de dragoste, Pajul cu părul de aur, Răzbunarea şarpelui, Sfatul ţării, Spada regelui* etc.). N. Balotă sublinia faptul că «balada nu e pentru Radu Stanca un pretext istoric sau nu devine – pe plan tematic – o naraţiune, ci un lied scenic; poetul se închipuie *Un cneaz valah la porţile Sibiului,* atât de vrăjit de coralul fecioarelor cetăţii, încât nu simte cum un duşman îl înjunghie; în alt poem ascultă un cântec misterios de orgă, transpus la 1707; într-o *baladă studenţească* îşi bănuieşte sfârşitul cântând moartea unui student inventator de visuri şi practicant de alchimii erotice…» (Poezia, I, 392). Dar balada care „l-a impus", care a rămas în memoria „cerchiştilor" şi a contemporanilor săi, îndeosebi, prin presentimentul thanatic de după „fantastica mască" a eroului / autorului, este «Corydon»: *Sunt cel mai frumos din oraşul acesta, / Pe străzile pline când ies n-am pereche, / Atât de graţios port inelu-n ureche / Şi-atât de-nflorite cravata şi vesta, / Sunt cel mai frumos din oraşul acesta. //*

(…) // C-un tainic creion îmi sporesc frumuseţea, / Fac baie în cidru de trei ori pe noapte / Şi-n loc de scuipat am ceva ca un lapte, / Pantofi cu baretă mi-ajută svelteţea / Şi-un drog scos din sânge de scroafă nobleţea. Marele câştig al poeziei româneşti datorat resurecţiei Cercului Literar de la Sibiu, îndeosebi lui Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş ş. a., constă în extinderea sferei baladescului de la o „scară naţională" la o „scară planetară / cosmică". Ilustrativă în acest sens este şi balada *Turn înecat,* turnul simbolizând *axis mundi,* având în crucea-i celestă o crăiasă adormită „de două mii de ani", Runa, un soi zeiesc de „sămânţă a lumii", sortit a rodi după „cataclism" (aluzie, poate, chiar al doilea război mondial): *Turnul dormea-ntre ape liniştit / Şi numai câteodată feţe sumbre / Se abăteau sub zidul lui tihnit, / Să-l tulbure cu suliţe şi umbre. // Picior de om cu toate-acestea nu-i / Calcă spirala scării, unde Runa, / Sâmburul viu şi pur, Regina lui, / De două mii de ani dormea întruna. // (…) // Furtună mare însă se lăsă / Odată-asupra lui, şi-atunci, sălbatic, / Intrând pe geamuri, valul o fură / Şi-o duse-n dar oceanului molatic. // Tot aplecându-şi trupul ca un trunchi / S-o caute-n abise, de pe maluri, / Turnul căzu-ntr-o seară în genunchi / Şi se-aruncă de dorul ei în valuri…*

§ l Basm

Basmul este specia genului epic în care viaţa se reflectă în fabuloase moduri, oferind un „ideal de atins", fantasticele întâmplări / „făptuiri" narate (de regulă, *în planul tărâmului luminii*, al „Albei Lumi", al „Ţării-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte", adică al Edenului Zalmoxian, şi *în planul tărâmului genunii / infernului,* al zmeilor, al „Lumii de Dincolo", al „Ţării-fără-Dor") datorându-se unor eroi din *sfera binelui*, ce acţionează în cel mai înalt spirit justiţiar, atât ca oameni cât şi ca „fiinţe himerice", în marele război împotriva celor din *sfera maleficului*, întotdeauna cu un deznodământ fericit.

Din *Estetica basmului,* de George Călinescu, lucrare publicată în 1965, se ştie că «basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc.; caracteristica lui este că

eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, animale (…); fiinţele neomeneşti din basm au psihologia şi sociologia lor misterioasă; ele cu omul comunică, dar nu sunt oameni; când într-o naraţiune aceşti eroi himerici lipsesc, n-avem de-a face cu un basm; o primă operaţie în analiza basmului este deci de a determina şi caracteriza protagoniştii specifici.» (CEB, 9).

Basmul – ca specie epic-folclorică, ori aparţinând literaturii culte – are o „răspândire mondială", narând «întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feţi-frumoşi, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forţe nefaste ale naturii sau ale societăţii, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă»; în ceea ce priveşte basmele valahice, adică dacoromâneşti, cercetătorii remarcă: «o uimitoare bogăţie şi originalitate», inventariind «până acum 500 de tipuri, din care cam jumătate nu apar în clasificările internaţionale»(DTL, 49).

Altfel spus, 250 de tipuri de basme valahice, sau dacoromâneşti, provin de la strămoşii daci cu ştiinţa de a se face nemuritori, ţin de sfera Zalmoxianismului – perceput azi, după aproape două milenii, drept Creştinism Cosmic (după cum sublinia M. Eliade) –, au intrat în circuitul popular graţie unei anume *oralităţi culte* propagate dinspre Academia Simpozionică din Cogaion / Sarmizegetusa. Majoritatea copleşitoare a basmelor noastre inconfundabile conservă fundamentalul mit dacoromânesc al *perechii ideale Făt-Frumos – Ileana Cosânzeana (infra).* Eroul „pozitiv" din basmele pelasgo-thraco-dacilor, adică ale valahilor / dacoromânilor Zalmoxianismului este Făt-Frumos; el „plânge" în pântecul mamei-împărătese, refuzând să se nască, dacă tatăl-împărat nu-i promite *Ţara / Împărăţia Tinereţii fără Bătrâneţe şi Vieţii fără Moarte,* de fapt, raiul conferit zalmoxian Cavalerilor Cogaionului / Dunării; aceasta ţine de *ştiinţa dacilor de a se face nemuritori în calitate de războinici* luptând până la ultima picătură de sânge pentru apărarea pământurilor Patriei cu sanctuarele lui Samasua / Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei). Odată ajuns în pagul maturităţii, Făt-Frumos porneşte pe *un traseu misteric / iniţiatic,* spre a pune în practică învăţăturile acumulate de la dascălii săi şi din bibliotecile împărăteşti, privind

știința de a se face nemuritor; procedând astfel, se reînnoadă firul menirii sale sacre în această existență întru Lumină, întru Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei), desigur, între *nunta* tatălui-împărat (*nunta* însemnând *lăsarea la vatră* a războinicului-împărat, *abandonarea carierei militare, a calului năzdrăvan, a armelor* etc., redescoperite de fiu la majorat) și *propria-i nuntă*, cu Ileana Cosânzeana – Sora Soarelui, Spuma Laptelui / Dochiana, eliberată din „Împărăția Zmeilor", din Genune / Yin, după ce trece o serie de „probe" ale voiniciei: biruința asupra fiarelor – urși, mistreți, balauri etc., asupra zmeilor / zmeoaicelor etc., „scene" / „probe" incizate și în cele 25 de plăcuțe de argint aurit, descoperite într-un mormânt de Cavaler Zalmoxian, din Dacia Sud-Dunăreană (cf. CS, 236), „scene" culminând de fapt, analogic secundei perechi din tetrada „monoteistă" a Zalmoxianismului, într-o „hierogamie" din planul nostru teluric.

În decaedrul basmelor folcloric-dacoromânești, evidențiem: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, Basmul cu Soarele și Luna, Domnița din Grădina de Aur* (ce stă – între altele – și în temeiul poemului «Luceafărul» de Mihai Eminescu – cf. CDR-18, 10 – 16), *Greuceanu, Prâslea cel Voinic și merele de aur, Ileana Cosânzeana – din cosiță floarea-i cântă, nouă-mpărății ascultă, Făt-Frumos și Fata Crivățului, Cu Petrea Făt-Frumos, steblă de busuioc, născut la miezul nopții, Craivisin, fiul vacii și Voinic-Verde-Busuioc* (cf. BasSL, 33 sqq.). În temeiul *basmului cult*, se află basmul folcloric-dacoromânesc; desigur, și în *decaedrul basmelor culte dacoromânești* sunt neasemuite înrăzăriri, de la scriitorii din „epoca marilor clasici": Mihai Eminescu – *Făt-Frumos din lacrimă,* Ion Creangă – *Povestea lui Harap-Alb,* Ioan Slavici **–** *Spaima zmeilor, Zâna-Zorilor, Florița-din-Codru* etc., Barbu Ștefănescu Delavrancea – *Neghiniță,* până la cei din „epoca paradoxismului" (1960 / 1965 – 1989 / 2000): Ilie Măduța **–** *Voicu și Craiul Șerpilor, Paloșul strămoșesc;* Ion Pachia Tatomirescu – *Împăratul din Munții de Azur, Făt-Frumos – potcovar de ciocârlii* ș. a. / etc.

§ Bibliografie

(cf. fr. *bibliographie*)

Prin *bibliografie* se desemnează fie (1) un repertoriu al scrierilor privitoare la un anumit subiect (problemă, curent, grupare literară, autor, revistă etc.), fie (2) o listă de opere de consultat, sau consultate, într-o cercetare ştiinţifică, fie (3) o listă periodică a publicaţiilor / cărţilor recent apărute, dar şi (4) *bibliologia* – o ştiinţă care se ocupă de inventarierea, descrierea şi sistematizarea cărţilor şi a publicaţiilor.

§ Bildungsroman

(din germ. *Bildung-,* „instruire / formare" + *-Roman*)

Prin *bildungsroman* este desemnată o „saga", surprinzând procesul complex de creştere / formare sufletească, umanistă / eroică, a protagonistului, de la începuturi şi până la cristalizarea unei concepţii proprii de viaţă, cu trecerea şi petrecerea prin diverse medii sociale, autorul proiectându-l totodată şi într-un tablou de epocă.

Între aceste soiuri de „saga" / „romane-cronici", celebre sunt: «Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister» de Goethe (considerat prototipul speciei, din 1796 încoace), «Tom Jones» (1794) de Fielding, «David Copperfield» de Ch. Dickens, «Amintiri din copilărie» de Ion Creangă, «Jean Cristophe» de R. Roland, «Fraţii Jderi» de M. Sadoveanu, «Un om sfârşit» de G. Papini, «Jocul cu mărgele de sticlă» de H. Hesse, «Doctor Faustus» de Th. Mann, «Familia Thibault» de Roger Martin du Gard.

§ Blestem

(lat. *blastemare / blasphematio*, „hulire")

Blestemul este specia genului liric în care autorul dă expresie

„unei nemulţumiri direcţionate justiţiar", în vecinătatea satirei şi a pamfletului, apelându-se adeseori imperios la instanţa divină.

În literatura română specia este foarte bine reprezentată de la Dimitrie Cantemir până dincoace de Tudor Arghezi. Celebru este «Blestemul Inorogului» din «Istoria ieroglifică» (1703 / 1705) de D. Cantemir: «Munţi, crăpaţi! / copaci, vă despicaţi! / pietri, vă fărâmaţi! / asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, / munţii puhoaie pogoară. / Lăcaşele Inorogului, păşunele, grădinile cernească-se, / pălească-se, / veştezească-să, / nu înflorească, nu înverdzească, / nici să odrălească, / şi pre domnul lor cu jele, / pre stăpânul lor negreale / suspinând, / tânguind / neîncetat să pomenească. / Ochiuri de cucoară, / voi, limpezi izvoară, / a izvorî vă părăsiţi / şi-n amar vă primeniţi! / (…) / Clătească-să ceriul, / tremure pământul, / aerul trăsnet, / nuârii plesnet; / potop de holbură, / (…) / Soarele zimţii să-şi rătedze, / luna, siindu-se, să să ruşinedze; / stelele nu scântăiadze, / nici Galateea să lumineze. / Tot dobitocul ceresc glasul să-şi sloboadză / fapta nevăzută, plecându-să, vadză. / Cloşca puii răsipească. / Lebăda lira să-şi zdrobească. / Leul răcnească. / Taurul mugească. / Aretele fruntea să-şi slăbască. / Racul în coajă neagră să să primenească. / (…) / Steleţul, arcul frângând, ţinta nu lovască, / Dreptatea Cumpăna nu mai arete, / Apariul topască-să-n sete…». Se pare că este şi „primul blestem cosmic" din poezia universală.

§ Bocet

(lat. *vox,* „voce" + suf. *-et*)

Bocetul este specia genului liric-folcloric, îndeosebi, „îmbinând formele versificaţiei libere cu ale celei fixe", exprimând „în ton profund elegiac jalea celor rămaşi", elogiind faptele „celui plecat dintre vii", ori încercând să imagineze „universul nefiinţei", „tărâmul celălalt", „Ţara-fără-Dor", spre care se îndreaptă semenul său, Dalbul-de-Pribeag.

În circuitul folcloric dacoromânesc de azi mai sunt încă

interesante bocete: «La Bradul Zânelor», sau «Cetină de brad…», ori «Cântecul Bradului», «Zorilor, surorilor…», «Ridică, ridică, gene…», «Scoală, Ioane, scoală…», «Este-o casă mare…», «Petrecerea mortului» etc. Bocetele „în măsura 5 / 6" din zona Cogaionului / Sarmizegetusei, îndeosebi, cele privind călătoria Dalbului-de-Pribeag în creierul muntelui, unde-i Bradul Zânelor, axis mundi, având la rădăcină «Şerpoanea Galbenă», «în trupine, Vidra Lătrătoare» şi «în vârf, Şoimul Roşu / Negru», întrec în adâncime temporală «Epopeea lui Ghilgameş» – partea cu «evenimentele» relatate de tabla ceramică nr. XII, în care este vorba despre protagonistul ce ia securea şi se duce la arborele lumilor, prăbuşit de furtună, unde zdrobeşte şarpele cuibărit între rădăcinile-i, unde alungă „vidra" de la mijlocu-i şi apoi vulturul din vârf…

§ Bogomilism

(din sl. *Bog, „Dumnezeu*" + subst. *+ milă / „mila lui Dumnezeu" + suf. -ism*)

Bogomilismul este un puternic curent religios, considerat ba „religie", ba „sectă", ba „erezie", înfiripându-se pe fondul «Schismei Mari» din 1054, pe fondul „slăbirii până la anihilare" a Legământului de la Aurelian, sau „legământul" Romei / Constantinopolului faţă de Valahime / Dacoromânitate, având ca efect re-Unirea parţială a valahilor / dacoromânilor sub sceptrul lui Mercuriu, la anul 1103, în statul medieval al Transilvaniei, cunoscând „apogeul" în prima parte a afirmării Imperiului Valahiei din vremea Dinastiei Asăneştilor de până la Ioan al II-lea Asan (1185 – 1243), dovedindu-se în realitate (la o analiză profundă) drept o puternică manifestare resurecţional-religioasă ca „răbufnire a fondului autohton" (L. Blaga) al Zalmoxianismului, a cărei doctrină – «pe care o cunoaştem îndeosebi din documentele adversarilor» (KD, 109), căci lucrările bogomiliştilor au fost vandalizate sistematic, cum, de altfel, majorittatea documentelor Valahimii prin istorii – promova: (I) «în concepţia cosmogonică a bogomilismului, Dumnezeu, ca principiu al binelui,

creează lumea spirituală, veşnică şi nevăzută»; (II) «Satan, principiul răului, după ce se revoltă cu alţi îngeri împotriva lui Dumnezeu şi e aruncat în spaţiu, dă consistenţă prin verbul magic virtualităţii ideale a universului, clădind o lume vizibilă (pământ, cer, stele) şi forme de viaţă (animale, plante), afară de om, pe care l-a plămădit din lut muiat în apă, însă căruia nu-i poate oferi suflet»; (III) «şi abia Dumnezeu, înduplecat, întregeşte lucrarea, însufleţind întâia pereche – Adam şi Eva»; (IV) «doi dintre fiii Evei, Cain şi Calomena, se nasc adulterin de la Satan; esenţa ereziei stă aici: stăpânul trupului omenesc e Satanail, al sufletului e Dumnezeu, deci două forţe în antagonism etern»; (V) «dar fiind veşnic şi imaterial, sufletul scapă prin moarte din carcera trupului şi se întoarce la Dumnezeu; experienţa morţii îi sileşte pe îngerii căzuţi să-şi ia neveste dintre fiicele oamenilor (…) ca să poată obţine vehiculul de întoarcere în cer; mezalianţa naşte însă uriaşi monstruoşi care îl atacă pe Satanail, până când sunt înecaţi de el prin potopul universal» (ibid.).

Romulus Vulcănescu, «după datele înfăţişate în Predica presviterului Cosma» (VMR, 232 sqq.) şi Victor Kernbach ne mai încredinţează că reprezentanţii bogomilismului combăteau «organizarea materială a Bisericii Creştine», «contestau „Vechiul Testament", socotindu-l de obârşie diavolească şi admiteau din scripturi numai „Psaltirea", cărţile profeţilor, evangheliile, „Faptele apostolilor", „Apocalipsul lui Ioan Teologul", comunând şi altă epifanie: în anul 5500 (de la facerea lumii), trimis de Dumnezeu, arhanghelul Mikael pătrunde în urechea dreaptă a Fecioarei Maria, întrupându-se prin naştere în ipostaza de Isus Christos; iar acesta, mântuind omenirea, se înalţă la cer în spirit, nu în trup, fiind resorbit de Dumnezeu» (KD, 109). Ca şi pelasgo-dacii / valahii Zalmoxianismului, bogomiliştii-valahi / dacoromâni, bogomiliştii-italieni, bogomiliştii-francezi (albigensii), bogomiliştii-germani (catharii), sau câţi mai erau prin Europa acelui Ev Mediu, propovăduiau «ascetismul vegetarian», urau trupul «pentru că e dependent de plăceri», rau «familie şi avere»; în afară de botez (oficiat la majorat), «refuzau formele eclesiastice, biserica, altarul, tainele creştine; (…) ritualul funerar se reducea la o rugăciune» (KD, 110). Mircea Eliade şi Ioan P.

Culianu dezvăluie alte aspecte ale bogomilismului; câştigând teren în Constantinopol, pe la începutul secolului al XI-lea, mişcarea bogomilismului «este declarată erezie şi trecută prin foc şi sabie, dar în realitate dogmele ei sunt destul de apropiate de ortodoxie; se găsesc în ea doctrine docetiste care afirmă că trupul fizic al Mântuitorului (şi probabil şi al Mariei) a fost o fantasmă înşelătoare; antiiudaici, bogomilii îl transformă pe Iahve în Satan»(ECDrel, 109); potrivit sublinierilor aceloraşi savanţi, «bogomilii au fost adeseori, dar fără temei, asociaţi cu paulicienii, din cauza originii lor bulgare; în realitate, chiar dacă împărtăşesc cu paulicienii lipsa de consideraţie faţă de ortodoxie, bogomilii nu sunt propriu-zis dualişti, deoarece ei socotesc că Satan nu este creatorul, ci mai degrabă organizatorul („arhitectul") lumii; regăsim la ei vechi doctrine creştine care fuseseră cândva ortodoxe, precum traducianismul (o dată cu împreunarea sufletelor părinţilor ia naştere un suflet nou), conceperea şi naşterea auriculară a lui Iisus Hristos şi altele, precum aparentismul docetist, care, fără să fie ortodoxe, se bucurau de o vechime onorabilă; bogomilismul nu înseamnă o recrudescenţă a gnosei; el a fost conceput de credincioşii bizantini ultraconservatori, encratiţi şi vegetarieni» (ECDrel, 141). Din Valahia Sud-Dunăreană şi Nord-Dunăreană a Asăneştilor, cea puternică şi ocolită de teamă chiar de armatele mongolo-tătare ale lui Genghis-Han, în 1223 (cf. TIR, I, 99), bogomilismul trece «în mod sigur în Italia», apoi «ajunge în Franţa, la începutul secolului al XII-lea, şi dispare la puţin timp după aceea (1167), când episcopii francezi sunt convertiţi de un trimis din Bizanţ la o nouă erezie care profesează un dualism radical; catharismul bogomil se va menţine în Italia de nord până în secolul al XV-lea şi va face din nou o scurtă incursiune în sudul Franţei în secolul al XIV-lea, prin intermediul unor proaspăt convertiţi la catharismul provensal, după distrugerea albigenzilor din secolul al XIII-lea; *catharii* sunt, aşadar, adepţii celor două doctrine deosebite reunite din Bizanţ; una este cea a bogomililor şi cealaltă aceea a albigenzilor din sudul Franţei, de la 1167 până la căderea Montsegur-ului în 1224.» (ECDrel, 141).

§ Brahmanism

(din indianul *Brahman* + suf. *-ism*)

Brahmanismul este o religie postvedică-indiană, în a cărei doctrină se întâlnesc principiile: (1) lumea este iluzorie, tot ce există se întemeiază pe „impersonala substanţă" a universului, adică pe Brahman; (2) periodic lumea este distrusă şi rezidită, în ciclicitatea revărsării lumilor murind în Brahman spre a renaşte; (3) după cum ţi-ai îndeplinit în viaţă misiunea – *dharma* –, aşa îţi primeşti „răsplaata postumă" – în spiritul legii *karma;* (4) sufletul *ens*-ului uman defunct trebuie să renască: (a) într-un alt om – de castă superioară / inferioară, (b) într-un animal; (5) mântuirea finală – *moksha* înseamnă eliberarea sufletului scutit de alte reîncarnări, Partea *(Atman)* contopindu-se în Întreg *(Brahman)* etc.

§ Budism

(din *Buddha* + suf. *-ism*)

Budismul este o religie care îşi face apariţia în India antică din orizontul anului 528 î. H., o dată cu întemeietorul acesteia, Buddha (Siddhartha / Sakiyamuni – „Iluminatul Sihastru"), ce i-a expus doctrina: (1) despre suferinţă ca „sens al existenţei", cauza fiind „setea de viaţă", ducând la „şirul reîncarnărilor", (2) despre cauzele suferinţei avându-şi sursa în existenţă şi în ignoranţă, (3) despre posibilitatea eliberării prin suferinţă şi (4) despre calea de suprimare a suferinţei, sau „cărarea cu opt răspântii", ţinta fiind Nirvana, unde poate ajunge orice om, numai prin „ajutoarele", prin „mijloacele" conţinute în sinea fiecăruia, zeii neîntinzându-le vreo mână în această direcţie, dovedindu-se neputincioşi în acest sens, universul guvernat fiind doar de Suferinţă şi de Extincţie: *Nu există decât Suferinţă, / nu există cel care suferă, / nu există agent, numai actul există: / Nirvana există, nu şi cel / sau aceea care îl caută. / Drumul există, nu însă şi cel / sau cea care îl străbate.* («Visuddhi Magga, 16 – *apud* ECDrel, 69).

Buddha („Iluminatul”), întemeietorul tradiţional al religiei Budismului – religie al cărui nume vine de la simbolu-i onomastic, nu de la numele-i real, de Siddhartha – s-a născut într-un oraş indian, Kapilavastu (cf. KD, 115), de la poalele celui mai înalt masiv muntos din lume, Himalaya; cronologiile plasează naşterea lui Buddha între anii 624 şi 448 î. H.; opinia ştiinţifică îi fixează „viaţa terestră de opt decenii” pe segmentul temproal dintre anii 563 şi 483 î. H. Suntem încredinţaţi de Mircea Eliade şi Ioan P. Culianu că mama lui Buddha «moare la câteva zile după naştere, după ce primise toate prevestirile care anunţau naşterea unui copil miraculos; potrivit unor versiuni docetiste privind naşterea lui Buddha, conceperea sa a fost imaculată şi naşterea virginală; corpul său ar fi avut toate semnele care revelau un mare rege al lumii; la şaisprezece ai, Siddhartha se căsătoreşte cu două prinţese şi duce o existenţă fără griji în palatul părintesc; dar ieşind de trei ori din palat, el ia cunoştinţă de trei rele ineluctabile care afectează condiţia umană: bătrâneţea, boala şi moartea; ieşind a patra oară, el găseşte soluţia acestor trei suferinţe, contemplând liniştea şi seninătatea unui ascet cerşetor; trezindu-se în miez de noapte, trupurile flasce ale concubinelor sale adormite îi revelează încă o dată caracterul efemer al lumii» (ECDrel, 66). Legendele mai adaugă că Siddhartha (onomastic tălmăcindu-se în „cel ce şi-a atins ţinta” – KD, 115) / (Buddha) părăseşte palatul, se dedică ascezei, sub numele de Gautama (de la numele neamului său, Gotama, din care proveneau şefii tribului Sakiya – *ibid*.); la 35 de ani îşi proclamă propria-i doctrină, în predicile din localitatea Benares (Brahmaputra); după opt decenii de trecere şi petrecere prin Lumea Albă a Indiei, se stinge din viaţă, în orizontul anului 483 î. H., urmându-i în aura religiei fondate de el, în fruntea comunităţii (samgha), Mahakasyapa, probabil Ananda (discipolul ce a stat lângă Buddha 25 de ani), Upali ş. a.

§ Cabală

(din ebraicul *qabbalah,* „tradiţie”)

Cabala este o doctrină evreiască bazată pe o simbolică a

numerelor şi a literelor, spre a înfăţişa natura ca emanaţie a divinităţii, într-o formulă teosofic-teurgică, sau extatică, reţinându-se în primul rând acea schemă cosmologică din cele zece *sefirrot*-uri, „corespunzând probabil celor 10 porunci”, şi din „cele 22 de căi care le unesc, corespunzând celor 22 de litere ale alfabetului ebraic”, încât Creaţia are în ecuaţie aceste 32 de elemente primordiale. (cf. ECDrel, 218 sqq.)

§ Cacofonie

(cf. *cacophonie* < gr. *kakos,* „rău” + *phone,* „sunet”)

Cacofonia / cacofonita („ligamentita”) este o „maladie” a textului / „oralo-textului”, constând în „asocierea” (în scris / rostire) a ultimului sunet, ori a ultimelor sunete / litere, sau a ultimei (şi chiar a antepenultimei) silabe dintr-un cuvânt, cu un sunet / sunete (litere), sau cu silaba primă (ori cu silabele primă şi secundă) din cuvântul următor, încât, prin „inducţie semantică”, poate trimite la sensuri neplăcute, la cuvinte ce desemnează „părţile ruşinoase” (organe sexuale, aparate excretoare), activităţile intime / fiziologic-excrementoase, urâte, ale oamenilor / animalelor, sau invers, „inducţia semantică” speculând semnificantul şi descompunându-l – prin rostirea / accentuarea unor silabe – în două cuvinte cu înţelesuri, ori cu aluzii / „calificative” neplăcute pentru receptor.

De obicei, cacofonita / ligamentita se întinde pe două cuvinte: *(1)…bă – şi (ne)…: „Iarbă şi* turme…”: «Lim*bă şi* literatură» (revistă de Bucureşti a Societăţii de Ştiinţe Filologice din R. S. România), titlu rămas neschimbat în ciuda propunerii bogat-argumentate a lui Al. Piru – de prin 1968 – de a-l „fixa” în memoria generaţiilor fără „deodorantul ligamentos”: «Literatură şi limbă»; «Lim*bă şi* comunicare» – capitol întâlnit în majoritatea manualelor de «Lim*bă şi* literatură română» de după „marea reformă democratic-postdecembristă” a învăţământului românesc; „La cur*bă şine*le trosnesc…” etc.; *(2)…că – când*…: *„…fiindcă când* turna filmul, tocmai luase foc o sondă…”: *(3)…că – ce / ca… (vă –*

ca… / …ca – cu… / …cu r… / …sul – ei…): „Şi domnişoara profesoară, Maria Flori*că, ce* frumos *vă ca*racteriza personajele şi vă explic*a cu*vintele necunoscute, şi, *cu r*âsul ei cristalin, tare vă mai încânta…”: *(4)…ca – ca…:* „Se evidenţiază *Biserica Catolic*ă, de la Schisma cea Mare, din anul 1054 d. H. încoace…”: topica generoasă a limbii valahe / dacoromâne poate rezolva şi această cacofonie care pare „a fi prinsă-n cuie”: „Se evidenţiază *Catolica Bisericǎ,* de la…”: până şi cacofonia din numele genialului dramaturg Ion Lu*ca Ca*ragiale a fost anihilată prin scrierea / pronunţarea ca iniţiale a celor două prenume cacofonice: *I. L. Caragiale / „I-Le-Caragiale*”: *(5)…ca – ce…:* „se aştepta *ca ce*va rău să se-ntâmple…”: *(6)…ca – ci…:* „nu cred *ca ci*neva de-aici…”: *(7)…ca – cu*…: „Doamna nu se împă*ca cu* situaţia…”: (8) *coa – ele:* „Pe când veneau în*coa, ele* l-au văzut aruncându-se de la fereastră…”: *(9)…ca / că – ca / că*…: «Critica noastră – spunea Mihail Kogălniceanu – va fi nepărtinitoare; vom critic*a ca*rtea, iar nu persoana»; fiind vorba de un comentariu al programului romantic al revistei «Dacia Literară» (1840), dintr-un manual de «Limba şi literatura română» pentru liceu – clasa a IX-a –, după care au învăţat câteva zeci de promoţii de dinainte de anul 1989, nu aş fi acuzat de vreo crimă pe distinsul profesor român, coautor de manual, dacă „nu ar fi sădit” exemplul cu cacofonia în mintea sutelor de mii de studioşi, operând simplu, la topica frazei în discuţie – «Critica noastră va fi nepărtinitoare; *ca*rtea vom critic*a,* iar nu persoana» –, evident, din respect pentru spiritul revoluţionar-paşoptist din acel anotimp al limbii române, pentru Mihail Kogălniceanu, dar şi pentru faptul că principiul este valabil şi astăzi; în acest caz, cacofonia „acţionează ca o bombă”, „anulând” circuitul nobilului principiu deontologic-literar formulat de Kogălniceanu; elevul / studentul se inhibă în faţa exemplului cu cacofonia, ca şi în cazul ilustrării dactilului (în acelaşi manual) cu un exemplu din «Mihnea şi Baba» de Dimitrie Bolintineanu: «Mihnea încalec*ă, ca*lul său tropotă.», deşi în literatura română există ale zeci de mii de exemple; iar dacă vreun cenzor ţinea neapărat la acest exemplu, putea fi substituit elementul secund, creator de cacofonie, cu sinonimul său, obţinându-se ilustrativul: „Mihnea încalecă, murgul său tropotă…” – cu menţiunea: „după D. Bolintineanu”, ca să fim în spiritul strict ştiinţific al problemei… (v. *infra* – ritm); *(10)…cu – ru…:* „Tot atunci,

domnişoara mi-a dat un ceas *cu ru*bine să vi-l aduc…”: *(11) ca – pre…:* „Domnişoarele, *ca pre*mii, primesc şapte aspiratoare…”: *(12)…gă – oază…:* „Doamna nea*gă; oază* s-arată şi-n stânga…”: *(13)Ia – po / pă…:* „*Ia po*vesteşte…” / „*Ia pă*trunde tu în labirintul lui Joyce”: *(14)…l – indic:* «Profesorul (încântat de răspunsul studentei mediciniste ce avusese pe bilet, la examenul de *Anatomie*…, şi „Vaginul – structură, funcţii”): Domnişoară studentă, ca să-ţi trec un zece curat în carnet, te rog să ne spui care este denumirea populară românească la *clitoris*…? / Studenta (îmbujorându-se inteligent): Termenul popular, domnule profesor, n-aş putea să vi-*l indic*…» (Dialog consemnat, la Facultatea de Medicină – Universitatea din Craiova, în orizontul anului 1979); *(15)…pi – pi…:* „Cu teoria sa despre ***B****, pi*sa studenţii la cap tot semenstrul.”: *(16)…pis / piz- – da / dă… (la – ba…):* „Domnişoara *Calapis dă* la Bac, la istorie…”: *(17)…pul – a / ă…:* „În tot tim*pul a*cesta / *ă*sta, domnul director s-a scărpinat…”: *(18)…pul – e…:* „*Timpul e* pe sfârşite…”: *(19)…sul – a / ă (e)…:* „*Pasul a* răsunat pe alee…” / „În cea*sul ă*sta de grea durere…” („*Concursul* / cro*sul e* mâine…”); *(20)…va / v-a – că…:* „Domnişoara… ştie cum*va ca*re-i titlul lecţiei noastre…?” / „Domnişoară, *v-a* căzut batista…” etc.

Cacofonita / ligamentita – „scăpată de sub control” mai des – afectează trei cuvinte: *(1)…bă-şi-ni/ne…:* „Bă, a venit asistentul de la Lim*bă şi ni* le-a adus…”: *(2) …ca-a-ac(e)…:* „Mână *ca a ace*stuia nu s-a mai pomenit până acum în istoria voleiului românesc…” / „*Stanca a acc*eptat…”: *(3)…că-a-co…:* „Domnul patron ştie, *că a co*ntribuit…”: *(4)…că-ca-ca…:* „Să fa*că ca ca*dourile guvernului să ajungă la destinaţie”: *(5)…pi(i)-şi-/-a/u…:* „*Capii şi a*coliţii lor…” / „*Popii şi-au* scos crucile de argint aurit…”: *(6)…pul-le-e…:* „*Timpul le e* pe sfârşite…” etc.

Am atras atenţia *(supra)* asupra faptului că există şi un soi de „invers-ligamentită / cacofonită”, datorată „inducţiei semantice” speculată de vorbitor, la „descompunerea semnificantului” – prin specială rostire – în două cuvinte, „operând” înţelesuri, ori aluzii / „calificative” neplăcute pentru referent, în faţa unui „public”: Dacă *evită* doamna, de ce să o fac tocmai eu…; sau: „Observ că domnişorul / domnişoara… *evită* la cacofonii întotdeauna”: inducţia

semantic-ligamentos-batjocoritoare se face prin mărirea pauzei între prima silabă a predicatului şi a doua, transformând verbalul în nominalul: …*e vită*…

Desigur, există şi cacofonii lăsate intenţionat pentru efectul lor stilistic, ca în vitriolantele stihuri soresciene ţintind criticaştrii literari, „inutilul lor act post-demiurgic" de întreţinere a „sacrei gălăgii literare": «Atunci au sosit şi nişte indivizi care întârziaseră, / Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire, / Şi le-a spus că nu le rămâne decât să se fa*că / C*ritici literari / Şi să-i conteste opera.» (*Shakespeare* de M. Sorescu). Este cacofonia şi sursă de comic de limbaj, cu mult talent exploatată şi de inteligenţii scriitori de la «Academia Caţavencu»: «S-or fi gândit *că,* virgulă, *ca*lul pe care au pus ştampila reprezintă sigla unui partid legat de păsurile ţărănimii»; ori: «…escu, te iubim / *Că ca* tine nu găsim!» (*apud* RadSt, 49 / 53).

Vorbind despre «modalităţi de evitare a cacofoniilor», universitarul de Cluj-Napoca, Ilie Rad, recomandă: «a) introducerea unor cuvinte sau sintagme între cele două cuvinte care ar putea intra în relaţii de cacofonie: „Numai de nu s-ar repeta senzaţia de înăbuşire de adineauri, fri*ca* aceea *cu*mplită că nu mai poate respira". (Al. Philippide, *Floarea din prăpastie*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 238)» (RadSt, 50 sq.).; „modalitatea" este bună, numai că exemplul este rău; din dorinţa de a evita iute „text-maladia", nici Philippide, nici Rad nu au observat că „râia cacofonică" a rămas bine înrădăcinată în fraza afectată: «…frica aceea…»; celelate două exemple pentru această situaţie sunt bune: «Lupta aceasta mă sugrumă mereu şi frică mi-e că nu se va isprăvă niciodată…» (Rebreanu, «Pădurea Spânzuraţilor»); «…cu toate că, în lucrarea amintită, Călinescu…» (RadSt, 50); «b) recurgerea la sinonime» – aici aduce un exemplu bun: «mi-e frică că vine» / «mi-e teamă că vine», dar cade în aceeaşi capcană ca şi în exemplul «Florii din prăpastie» *(supra):* «proza românească actuală / contemporană» (RadST, 50), deşi sinonimia – pentru *contemporană* – recomandată studenţilor ar fi trebuit să fie nu *actuală,* ci *de azi* (proza românească de azi); «c) flexionarea unor cuvinte: în mica cameră = în spaţiul micii camere»*(ibid.)*, deşi tot aşa de binevenit era şi derivatul *cămăruţă*.

Din păcate, există şi destui trepăduşi prin Sfânta Grădină a Limbii Valahe / Dacoromâne, ce nu văd pădurea de cacofonii (cacofonite / ligamentite), din cauza copacilor cu păsări frumos-cântătoare: pupeze (pricepu, punând…), cuci (cu cunoştinţe… / cu cucoare-n ochi albaştri etc.), privighetori (Lili liniştită apela la latura sensibilă…), ciocârlii (colilie Lie-i…) etc.; aceşti trepăduşi le vâră în sfera cacofoniilor şi amendează cu barbarie pe la examenele de admitere la Filologie / Litere, Drept, Jurnalistică etc., şi cântecul cucului din merii înfloriţi de pe dealuri, şi trilurile privighetorilor / ciocârliilor din priveliştile fiinţei, ori chiar gânguritul pruncilor, primele cuvinte sacre: *ma-ma, ta-ta, ba-ba* („prima manşă…" – Th. Hristea / RadSt, 51; *„fata taie trandafirii…, Elba bate recordul…; ba Banatu-i fruncea…* etc.) – rostite cândva şi de trepăduşi, mancurtizaţi acum –, elemente ce intră în tezaurul eufonic al unei limbi… (cf. RadSt, 55 sqq.).

§ Caligramă

(din *cali- < gr. kallos, „frumos" + -gramma* „inscripţie")

Caligrama este o specie de sincretism picto-poetic, unde „întregul" produs artistic („text-pictura") evidenţiază că mesajul versului se reia din ordinea verbală, între anumite limite, cu ajutorul codului plastic.

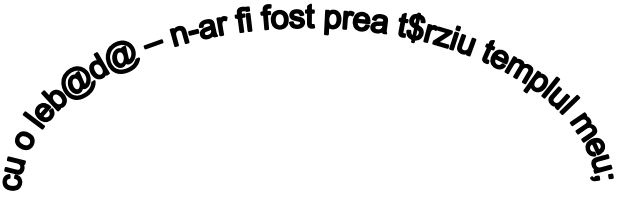
Într-o caligramă se corelează un cod poetic / verbal cu un cod plastic / nonverbal; imaginea plastică are calitatea de a fi „universal-accesibilă", în vreme ce „imaginea poetică" stă deschisă numai pentru cel ce cunoaşte codul verbal, limba respectivă. După cum se ştie şi din manualele şcolare de literatură şi limbă română ale „perioadei reformei învăţământului postdecembrist", cele mai vechi caligrame aparţin lui Iordache Golescu (Bucureşti, 1776 – 1848, Orşova); în cea care poartă titlul «Rugăciunea către oul cel dă Paşte», este vorba despre un desen al autorului, un ovoid, sugerând un ou „roşu", în care este dispus textul: «Ou / roşu / şi frumos / bună nooă / în veselie / dă Paşte ne-aduce / c-o dragoste dulce / cu bucurie / dă-ne

nooă / cel frumos / roşu / ou»; în caligrama cu titlul «Porunca toporului», Iordache Golescu desenează un „topor cu două tăişuri”, poziţia: „înfipt în butuc”: pe „lama-muche-rozetă” este dispusă „în trei semicercuri” strofa: «Cea mai bună, cea mai tare / Unealtă spre lucrare / Este acest topor»; pe „coada toporului” stă rândul-ax: «Cu care şî verzi, şî uscate, la pământ dobor»; pe lama ca de bardă-i tristihul: «Dă eţti tare-n mână / nu-l lăsa din mână nici / într-o zi din săptămână». În literatura universală, celebre sunt caligramele poetului francez, Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), unde se renunţă la „linia de contur a obiectului-formă” (în care se toarnă „conţinutul-text”), „linia / liniile desenului” fiind realizate chiar din rândurile / versurile textului dispuse lizibil, în formă de cal, de ochelari etc. Pentru prima dată în literatura română, o caligramă sinestezică, «Lied», reverberând ritmuri din «Simfonia 40 în Sol minor» de Wolfgang Amadeus Mozart şi având text bilingv (în română şi în franceză), cu „desen: *lebede-pe-valuri*”, din versuri, realizează poetul Ion Pachia Tatomirescu, în 2 aprilie 1977, caligramă publicată „în deschiderea” volumului «Încântece»:

c i i o

…n d a ţ’

na m



d a

n

cu un nuf@r sub ochi, mi-o v@d searb@d@

s a t

niciodat', n-am dansat cu o leb@d@

dar m@ tem a nu fi cumva zeu:

niciodat', n-am dansat cu o lebădă – / n-ar fi fost prea târziu templul meu;

cu un nufăr sub ochi, mi-o văd searbădă, / dar mă tem a nu fi cumva zeu:

niciodat' n-am dansat cu o lebădă…

m a a i

…J s j e n'

a

i d

a n

s

é

Jamais je n’ai dansé avec un cigne – / mon temple n’aurait été trop tard;

avec un lis sous les yeux le le vois fade, / mais j’ai peur de n’être pas un Dieu:

jamais je n’ai dansé avec un cigne…

(I. P. Tatomirescu, «Lied», – TÎnc, 5)

§ l Canal

(lat. *canalis*, „jghiab, şanţ, conductă…”: cf. fr. *canal* / it. *canale*)

Canalul este un element constitutiv al unei situaţii de comunicare constând în calea de acces / propagare (comunicaţie / transmisie) a

informaţiei către receptor.

La o lecţie, la un curs, într-un amfiteatru, *canalul (de comunicaţie),* sau *canalul fizic,* este constituit de aerul ce permite – graţie vibraţiilor produse de vocea emiţătorului (profesorului) – ca mesajul să se propage până la urechi, până devine accesibil simţului / simţurilor. Situaţia de comunicare este orice situaţie în care este prezentă informaţie. Alături de *canal,* celelalte elemente constitutive ale situaţiei de comunicare sunt: *emiţătorul, receptorul, mesajul, codul* şi *referentul*. Element, „principiu esenţial" al autoreglării / retroacţiunii şi în comunicare este *feed-back*-ul, sau „conexiunea inversă".

§ Caracter

(lat. *character*, „pecete de fier înroşit în foc")

Caracterul desemnează ansamblul însuşirilor esenţiale şi calitativ-specifice, psiho-morale ale unui personaj / erou dintr-o operă literară, surprins în comportamentul şi în acţiunile sale, în atitudinea sa faţă de sine şi faţă de alţii, faţă de întregul mediu înconjurător.

Trăsătură durabilă, inconfundabilă, a personajului, caracterul determină o constantă a manifestării acestuia; autorul este conştient de faptul că „eroul său" din realitatea imediată, luat ca „reper" / „jalon", ori ca „oglindă", are caracterul format în procesul de integrare într-un anumit sistem de relaţii sociale; în structura caracterului acestuia intră diverse aspecte ale activităţii psihice: afective, cognitive, volitive etc.; devin reale trăsături de caracter numai acele însuşiri care deţin un loc dominant în structura persoanei şi exercită o influenţă constantă asupra modului de a gândi, de a simţi, de a acţiona. Caracterologia în roman / teatru, «implică un proces de tipizare în construirea personajelor propuse, o viziune canonică de moralist, concepând clasificarea faunei umane în sinteze portretistice bine delimitate prin schematismul lor expresiv» (DTL, 67). Caracterologia preocupă antichitatea, începând cu Theophrast – în ale cărui «Caractere» sunt surprinse ironic / satiric structuri morale: a avarului, a bădăranului, a

cinicului, a guralivului, a ipocritului, a vanitosului etc. – până dincoace de realismul lui Balzac. Desigur, caracterologia a stat în baza teatrului, din antichitate şi până dincoace de vremea clasicismului; şi mai stă chiar şi în prezent, şi în temeiul romanului din sfera realismului; «personajele sunt create de obicei pe premise caracterologice, de unde unitatea şi coerenţa identităţii lor psihologice, uşor clasificabilă tipologic; depăşită substanţial încă de către un vizionar al reacţiilor abisale ca Dostoievski, psihologia caracterologică ajunge să cadă oarecum în desuetudine» (ibid.), în secolul al XX-lea, după „reforma" lui Proust. Dar la o analiză atentă, această „cădere în desuetudine" a caracterologiei este doar o părelnicie, secolul al XX-lea îmbogăţind corola tipologică a romanului, ca şi în literatura română, de pildă, cu „moromeţianismul", ori cu tipologia grobianului din «Bunavestire» de N. Breban ş. a. m. d.

§ l Caracterizare de personaj

Prin *caracterizare de personaj* se înţelege, în general, desprinderea trăsăturilor fizice şi morale, identificarea componentelor personalităţii eroului.

Eroii / personajele tuturor speciilor literaturii au o foarte mare importanţă estetică şi clasificarea lor se relevă în funcţie de tipologii şi de locul pe care îl ocupă în structurarea operelor: (1) personaje *principale / secundare;* (2) personaje *complexe / lineare;* (3) personaje *pozitive / negative* etc. În afară de relevarea procedeelor / modalităţilor de realizare / individualizare a unui personaj *(infra),* când (îi) este „solicitată" o caracterizare, trebuie să se mai aibă în vedere: „raporturile tipologice" personaj – operă, personaj / operă – curent literar / epocă; „relaţia" personajului cu „momentele subiectului" ilustrată prin selectarea – din „ţesătura epică" – a evenimentelor ce-l au în „panoul central" / „prim-plan": documente / mărturii ale autorului, ori ale criticilor / istoricilor literari despre „naşterea" eroului, validarea acestora „de către posteritate": raportul dintre personaj / erou şi mediul social în cadrul „familiei" / tipologiei

naţionale / universale etc.

Modalităţi de individualizare / caracterizare a personajului. *Dintre multiplele / variatele procedee / modalităţi artistice de realizare / individualizare a unui personaj de către un scriitor,* relevăm: (1) *prezentarea (directă / indirectă) a trăsăturilor fizice („portret", „privire", „mimică", „voce" „reacţii generale" etc.);* (2) *prezentarea (directă / indirectă) a trăsăturilor morale („mod de gândire" în raport cu personajele celelalte, cu valorile morale, materiale etc.); pentru „înrădărirea profilului fizico-moral", există şi modalitatea „autocaracterizării" („autoanaliză", „introspecţie monologată", „mărturisirea" etc.);* (3) *urmărirea comportamentului exterior / interior la fiecare personaj, a evoluţiei gândurilor / sentimentelor, a metamorfozelor în acţiune, ori pe segmentele acţionale* (metodă impusă de *bildungsroman*, şi, îndeosebi, de estetica realismului); (4) *conturarea / nuanţarea personajului – „prezent", sau „absent" – prin cele relevate de către celelalte personaje, îndeosebi prin personaje-reflector;* (5) *surprinderea personajului ca „produs" / „efect" al mediului natural şi social, al specificului epocii istorice (sau al „spiritului veacului");* (6) *onomastica eroilor să fie în concordanţă (în general, după estetica realismului, simbolismului, expresionismului), ori în discrepanţă (după realismul satiric, ori după literatura absurdului, a paradoxismului), cu exemplarul tipologic (intrând în sfera comicului de limbaj, prin nume);* (7) *concordanţa dintre limbajul personajului şi tipologia acestuia, evidenţiindu-i profesiunea, rangul cultural etc.;* (8) *monologul – modalitate de exprimare necenzurată a gândurilor / sentimentelor, a frământărilor eroului etc. În comedia «O scrisoarre pierdută», de I. L. Caragiale, modalităţile de individualizare / caracterizare sunt cele specifice genului dramatic, în principiu, întâlnindu-se patru procedee fundamentale indirecte: (1) eroii îşi relevă dimensiunea interioară prin acţiune („prin ceea ce fac şi prin modul cum fac un lucru"), (2) eroii îşi dezvăluie, sau se dezvăluie (prin „autocaracterizare"), „apreciind" / „individualizând" pe alţii (Trahanache îi caracterizează pe Tipătescu, pe Pristanda, pe Caţavencu ş. a.), (3) prin „ecourile memorabile" ale limbajului (de mare rafinament caragialeean), (4) prin apelarea la comicul de nume etc.*

§ Catachreză

(lat. / gr. *catachresis,* „folosire abuzivă”)

Prin *catachreză* se înțelege fenomenul lexical de metaforică sorginte, constând în utilizarea unui termen figurat pentru denumirea unui obiect, în absența unui termen propriu.

Altfel spus, cathacreza este un semnificat ce îşi caută / „închiriază” un semnificant, prezentându-se vorbitorilor ca „metaforă tocită de atîta folosinţă”: „poalele / piciorul / nările / creierul muntelui”, „cap podului / dealului”, „traista ciobanului” (plantă), „povara bătrâneţii” etc.; şi aici se cuvine să reamintim remarca lui Lucian Blaga: «metafora conţinută circumscrie obiectul, dar în loc să-l *reveleze*, tinde mai curând a-l *întuneca*; metaforele rezultând dintr-o tabuizare, fie magică, fie estetică, fie intelectuală, a obiectului, iau o înfăţişare excesivă sau catachrezică (…); tabuizarea obiectului alterează deci funcţia şi caracterul *revelator* al metaforei; catachreza circumscrie, dar şi întunecă obiectul; cu ea se iveşte un fel de mister artificial sau mai bine zis un *surogat de mister*.» (BTc, 285).

§ Categorii estetice

(cf. fr. *catégorie* < gr. *kategorein*, „a afirma” + fr. *esthétique*)

Prin conceptul de *categorie estetică* este desemnată o noţiune fundamentală a disciplinei, cu sfera cea mai largă şi cu un foarte restrâns conţinut, din rândul indefinisabilelor, *summa genera*, un gen limită, benefic pentru izvoarele şi legile artelor, inclusiv ale literaturii ca artă a cuvântului; *categoriile esteticii* nu sunt prea numeroase: *apolinicul, catharsisul, comicul, dionisiacul, dramaticul, frumosul, grotescul, mimesisul, sublimul, tragicul, urâtul* etc.

§ Catharsis

(din grecescul *katharsis* – „purificare”)

Catharsisul (catarsisul), categorie estetică zalmoxiano-pythagoriciano-aristotelică, desemnează capacitatea unei creaţii – literare, muzicale, picturale, sculpturale etc. – de a produce în *ens*-ul receptor o „purificare”, o înnobilare spirituală / sufletească, eliberându-l de „abjecţiunea” mediului cotidian.

La *Dax / Daci,* strămoşii zalmoxieni ai Dacoromânilor, cei cu*ş tiinţa de a se face nemuritori*, catharsisul presupunea şi tămăduirea / vindecarea sufletului…

§ Catren

(cf. fr. *quatrain*)

Catrenul desemnează o strofă de patru versuri, având rime încrucişate, îmbrăţişate, ori împerecheate, sau denumeşte un *rubaiat* – ca „formă de poezie specific-persană constând din „ruba” / „patru” stihuri („universalizată” de Omar Khayyam, în orizontul anului 1123), ori un micropoem-tetrastih, constituit dintr-o pereche salmică (decasilab zalmoxian) şi dintr-o pereche zalmic-genunianã (dodecasilab salmic).

Micropoemul tetrastih numit *tetrasalm* se obţine din două perechi de versuri (prin „frângerea” / „înjumătăţirea”, sau „un-doirea” unui dodecasilab salmic / zalmic-genunian şi a unui decasilab pur-salmic), având forma:

¯Ú Ú Ú ¯ (vers-zalm / salm, m-5, *a*)

¯Ú Ú Ú ¯ (vers-zalm / salm, m-5, *a*)

¯Ú Ú Ú ¯Ú (salmic-genunian, m-6, *b*)

¯Ú Ú Ú ¯Ú (salmic-genunian, m-6, *b*);

un tetrasalm al undoirii (*un-doi*-ìrii) universale este «Hierogamie în oglinzi»: *Infinirii dar: / stea-dublă-ncleştar – / undă după undă / doi nuferi ne-afundă…;* găsim tetrasalmi şi în paremilogia dacoromânească, dar nu cu frecvenţa micropoemului distih şi a trisalmului: *Unde înserează / nu ziuează; / unde ziuează / nu înserează.* (MPR, 285 / TDum, 78).

§ l Câmp semantic

Prin *câmp semantic*, sau *câmp lexical,* se înţelege aria sensurilor / înţelesurilor şi a nuanţelor de sens / înţeles de la seriile de cuvinte care se referă la un domeniu / compartiment al realului / realităţii.

Altfel spus, sintagma *câmp semantic / lexical* desemnează întinderea („câmpul", „fondul") înţelesurilor / sensurilor (studiate de *semantică,* „ramură a lingvisticii care studiază sensurile cuvintelor şi evoluţia acestor sensuri", sau de termenul „sinonim", *semasiologie* – „ramură a lexicologiei care cercetează sensurile cuvintelor şi cauzele modificărilor lor") de la cuvintele referindu-se la acelaşi domeniu; verbele privitoare la sfera vorbirii – *a afirma, a declama, a dezminţi, a glăsui, a grăi, a interoga, a interpela, a murmura, a nega, a rosti, a spune, a (se) răboli, a (se) răsti, a şopti*, *a vorbi, a zbiera, a zice* etc. – alcătuiesc *un câmp al verbelor ce desemnează actele vorbirii / rostirii;* cele legate de activităţile senzoriale – *a asculta, a auzi, a privi, a remarca, a vedea* etc. – alcătuiesc *un câmp al verbelor ce desemnează actele senzorialului;* cele legate de activităţile gândirii – *a cugeta, a (se) gândi, a medita, a reflecta, a (se) răzgândi* etc. – alcătuiesc *un câmp al verbelor ce desemnează actele gândirii;* cele referitoare la familia felidelor – *ghepardul, lynxul / râsul, pisica domestică, pisica-sălbatică, tigrul* etc. – alcătuiesc *un câmp semantic al numelor de feline / felide etc.; în* câmpul semantic al denumirilor de locuinţe omeneşti *intră: apartament, bloc, bojdeucă, bordei, casă, cort, covercă, domă (< domus; la Eminescu), iglu, iurtă, izbă, mansardă, mezanin, palat, subsol, vilă etc.*

§ Cezură

(lat. *caesura*, „tăiere")

Cezura desemnează pauza care se impune – în alcătuirea / rostirea unui vers – fie printr-o schemă riguros-prozodică, fie din cauză că versul, prea lung fiind, solicită neapărat un moment respiratoriu între emistihuri.

În «Sara pe deal» de M. Eminescu, aflăm cezura după coriamb: «Sara pe deal // buciumul sună cu jale…».

§ Chiasm

(cf. fr. *chiasme* / gr. *chiasmos,* „încrucişare")

Chiasmul ca figură de stil (de construcţie, ori de sunet) este o repetiţie-simetrie, fonetică, sau gramaticală, sau lexicală, constând dintr-o „dublă antiteză" obţinută prin încrucişare de grupuri de sunete, ori de termeni, sintagme, propoziţii, fraze, după diferite scheme poetice / naratologice: *ab-ba, abc-cba* etc.

(Exemple: «…*la* fluierul fluid de fluvi*al* as*al*t… – TLil, 64; v. *supra,* aliteraţie; «Tremurau lucrând, / Lucrau tremurând…» – *Monastirea Argeşului*; «*Era* pe când *nu s-a zărit*, / Azi *o vedem* şi *nu e*.» – *La steaua* de M. Eminescu; «*Ordinea cea grea şi-n armura-mi stea: / eu* sunt ochiul vrerii, eu sunt *umbra* mierii, / *hrană* pentru-azurul cert al *Învierii*…! // *Ordinea-Ţi celestă arde-armura serii* – / nuntă-n chip de nea, *Vinul-viorea*, / sufletul de crin într-un *trup de stea*…!» – TUph, 33).

§ l Cititor

(< *a citi* + suf. -*tor*)

Potrivit dicţionarelor explicative, termenul *cititor* (I)

desemnează: (1) „persoană care citeşte”, (2) „astrolog” – „cititor în stele”, (3) „funcţionar al unei întreprinderi publice care citeşte periodic indicaţiile de la contoarele electrice, de apă etc., ale abonaţilor”: (II) *în perimetrul teoriei comunicării*, prin *cititor* se înţelege receptorul unui mesaj scris, beneficiarul informaţiei; (III) din sfera literaturii, *cititorul* este receptorul unei opere literare, beneficiarul catharsis-ului.

Categoria cititorului / receptorului are un rol extrem de important pentru literatura modernă; între autor / emiţător şi cititor / receptor există un „sacru raport” angajat – pe de o parte – într-un „orizont de creaţie” şi – pe de altă parte – într-un „orizont de aşteptare / receptare”. Mesajul operei literare poate antrena nevoia de a primeni / schimba lumea, în ciuda puterii modelului inerţial cu care intră în conflict, literatura fiind considerată în această situaţie „o forţă subversivă”, atrăgând „interzicerea ei sub acuza de subminare / lezare a autorităţii”. Deoarece opera literară este *mesaj deschis, „producţie permanentă de enunţuri”, subiectul* fiind deopotrivă al autorului şi al cititorului / receptorului, indiscutabil, şi *lectura* se înfăţişează drept activitate germinatoare / generatoare de sensuri benefice, considerând cititorul (majoritatea receptorilor) de o calitate în concordanţă cu dezideratele / obiectivele reformatoare dintr-un sistem de învăţământ.

§ Clasicism

(cf. fr. *classicisme*)

Clasicismul este un curent literar – care a apărut mai întâi în Franţa, în secolul al XVII-lea, răspândindu-se apoi în mai toate literaturile europene –, distingându-se prin următoarele principii estetico-literare: a) promovarea raţionalismului, a «luminii raţiunii» (Boileau); b) cercetarea naturii umane şi relevarea caracterelor / tipologiilor; c) armomie şi echilibru; d) ordine şi rigoare; e) genurile literare să fie pure; f) stilul să fie sobru; g) respectarea celor trei unităţi antice: de loc, de timp, de acţiune; h) eroul să fie un raţionalist,

raţiunea eroului să domine / guverneze inima, să presare pretutindeni făptuiri ale binelui – aidoma unui Făt-Frumos din basmele Dacoromânilor –, să lupte pentru biruinţa luminii asupra întunericului, pentru trumful raţiunii în faţa violenţei etc.

Criticul / esteticianul Adrian Marino sublinia că: «toate principiile estetice ale clasicismului au avut şi au *încă,* în parte, o funcţie dublă: stimulatoare şi coercitivă, eliberatoare şi represivă, „modernistă" şi academizantă; reabilitarea aspectelor pozitive ale clasicismului devine în felul acesta o necesitate a obiectivităţii critice» (cf. MDil, 328).

Pentru principiile estetice ale clasicismului, celebră este *Arta poetică* de Nicolas Boileau (1636 – 1711): *Ideile-s la unii atât de-ntunecate, / Că par de-o pâclă deasă mereu îngreunate; / Lumina raţiunii nu-i poate lămuri, / 'Nainte de a scrie, învaţă-te-a gândi. // De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară, / Aşa va fi şi versul ce-n urmă-i va s-apară, / Când prinzi un lucru bine, exprimă-l desluşit, / Cuvântul, să-l îmbrace, răsare negreşit. // Lucraţi încet chiar dacă imboldul vă zoreşte, / Să nu vă-ncânte stilul ce-aleargă nebuneşte; // Ai grijă, orice lucru la locul lui să fie; / Sfârşitul şi-nceputul să-şi aibă armonie. // Iubiţi deci raţiunea şi pentru-a voastre lire / Din ea luaţi frumosul, şi-a artei strălucire. // Dar noi ce ne supunem la legea raţiunii, / Vrem arta să îndrepte şi-un mers al acţiunii; / Un loc, o zi anume şi-un singur fapt deplin / Vor ţine pân' la urmă tot teatrul arhiplin. // Un nou erou pe scenă de-nchipui în prezent, / În tot cu sine însuşi să fie consecvent / Şi pân' la finea dramei, privit şi priceput, / Acelaşi să rămână ca şi la început. // Fii clar, concis şi sprinten în orice povestire.*

În literatura română, elemente ale clasicismului se evidenţiază în creaţia beletristică a lui D. Cantemir (îndeosebi, în *Istoria ieroglifică*), a lui Ion Budai-Deleanu (în epopeea *Ţiganiada*), a lui Gh. Asachi, Anton Pann ş. a. La scriitorii români din *epoca paşoptistă* (1821 / 1830 – 1860 / 1867), clasicismul şi romantismul se relevă într-o interesantă simbioză, ca aspect al efortului sincronizator al literaturii române cu literaturile european-occidentale. Astfel, la Grigore Alexandrescu, scriitor reprezentativ pentru literatura română din epoca paşoptistă, elementele clasicismului sunt preponderente în fabule (*Toporul şi*

pădurea, Măgarul răsfăţat, Câinele şi căţelul, Lupul moralist, Boul şi viţelul, Vulpea liberală, Pisica sălbatică şi tigrul etc.), în scrisori (*Epistolă marelui logofăt I. Văcărescu, Epistolă d-lui I. Câmpineanu, Epistolă d-lui Alexandru Donici, fabulist moldovean* etc.), în satire (*Satiră. Duhului meu, O profesiune de credinţă, Răzbunarea şoarecilor* etc.), în epigrame (*Un osândit la moarte, Un preot cuvios, În iad mai deunăzi* etc.), în vreme ce elementele romantismului sunt covârşitoare în meditaţii, în elegii etc. (*Anul 1840, Umbra lui Mircea. La Cozia, Mormintele. La Drăgăşani, Răsăritul lunei. La Tismana* etc.).

§ l Cod

(lat. *codex*, „colecţie de legi": cf. fr. *code*)

Codul este un element constitutiv al unei situaţii de comunicare, constând într-un sistem (de semne / simboluri) pe baza căruia se construiesc mesajele cu informaţia către receptor.

Între oameni, codul fundamental în comunicare a fost şi continuă să fie *limba naturală*. Strămoşii noştri s-au folosit de codul limbii naturale numită *pelasgo-thraco-dacă, având o evoluţie firească până în limba valahă, sau dacoromână / română de azi; aria limbii pelasgo-thraco-dace a cuprins în neolitic tot spaţiul desemnat de M. Gimbutas prin Old European Civilization (cu nucleul în întregul bazin al Dunării, dar circumscriind vastul teritoriu dintre* Munţii Alpi, Marea Baltică, fluviul Don, dar şi cu Masageţia dintre Don, Volga şi M-ţii Caucaz, Marea Neagră, Anatolia / Capadochia şi Marea Mediterană), având, firește, şi o ramură sudic-italică devenită *limba latină,* în prezent „limbă moartă": dar din limba strămoşească se relevă astăzi codurile limbilor naturale „valahice" / „romanice": *româna / dacoromâna, italiana, franceza, spaniola, portugheza* etc. Comunicarea ce se face pe temeiul unei limbi naturale se numeşte *comunicare verbală*. Codul – ca element fundamental în comunicare – reprezintă sistemul de simboluri / semne apt să conserve, să reprezinte şi să transmită mesaje / informaţii. Nu poate exista mesaj fără un sistem de

comunicare, adică fără un cod ce trebuie să fie comun emiţătorului şi receptorului. Alături de *canal* şi *cod,* celelalte elemente constitutive ale situaţiei de comunicare sunt: *emiţătorul, receptorul, mesajul* şi *referentul* (iar emiţătorul „aşteaptă să se instaleze / petreacă", dinspre receptor / referent, şi feed-back-ul).

§ l Comedie

(lat. *comoedia*, „piesă de teatru care stârneşte râsul": cf. fr. *comédie)*

Comedia este specia genului dramatic în care sunt surprinse personaje, caractere, ori în care sunt înfăţişate simboluri, moravuri, apelând la sursele comicului, spre a combate obiceiurile proaste prin ironie, satiră, umor, potrivit dictonului *castigat ridendo mores* („râzând, îndreptăm moravurile"), cu un deznodământ întotdeauna fericit.

Comediile sunt fie *de caracter* (unde accentul cade pe tipologie – avarul, arivistul, încornoratul etc.), fie *de moravuri* (în care normele eticii / echităţii trec în „panoul central" al problematicii piesei), fie *de situaţie*, având în prim-plan elementele acţional-creatoare de stare / intrigă „înalt-voltaicizată". În „decaedrul de aur" al comediei româneşti, se bucură de o aleasă strălucire: *Chiriţa în provinţie* de Vasile Alecsandri (1821 – 1890), *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1852 – 1912), *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu (1889 – 1972), *Take, Ianke şi Cadâr* de Victor Ion Popa (1895 – 1946), *Omul cu mârţoaga* de G. Ciprian (1883 – 1968), *Titanic-vals* de Tudor Muşatescu (1903 – 1971), *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (1907 – 1945), *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1913 – 1979), *Proştii sub clar de lună* de Teodor Mazilu (1930 – 1980) şi *Boul şi viţeii* de Ion Băieşu (1933 – 1991).

§ Comentariul literar

(lat. *commentarium, „notă, însemnare", „memoriu")*

Comentariul literar este o „specie critic-teoretic-istoric-stilistică", situându-se permanent în perimetrul axiologiei artei, având în obiectiv realizarea unei „lecţii de anatomie" a unui text, a unei opere, spre a-i semnala „zăcămintele" / „tezaurele" estetico-literare de pe majoritatea registrelor (neapărat, cel ideatic şi cel stilistic, iar la poezie, bineînţeles, şi cel prozodic etc.), spre „a familiariza receptorul" cu elementele de structură / compoziţie, cu gândirea artistică a autorului, cu tipologiile, ori cu particularităţile stilistice, prozodice etc.

Oral sau scris, ca „studiu concret de text", *comentariul literar* explică, interpretează, evidenţiază, judecă tot ceea ce i se pune sub lupă, de la „stabilirea coordonatelor" (în întregul operei, curentului, epocii), de la relevarea structurii, a mesajului, a individualizării, a tipologiei, a potretisticii eroilor, la armonizarea modurilor de expunere, ori de „reverberare întru catharsis", la identificarea procedeelor artistice, la determinarea funcţiei lor stilistice etc. Un bun comentariu contribuie la înţelegerea specificităţii unui scriitor, a unei opere, a unei epoci, a unui curent etc., impresionând (mai ales „adolescenţii de pe marea poeziei") prin pertinentele interpretări, prin subtilitatea demersului critic, prin limpiditate etc., „după modelul maeştrilor-critici", de la Titu Maiorescu, E. Lovinescu, George Călinescu, Vl. Streinu, Şerban Cioculescu, la Al. Piru, Eugen Negrici, Mircea Tomuş, Eugen Simion, Laurenţiu Ulici, Mircea Iorgulescu, Ioan Buduca, Al. Ruja, Constantin M. Popa, Ion Dur ş. a.

§ l Comicul

(lat. *comicus*, „de râs": cf. fr. *comique*)

Comicul este categoria estetică desemnând «una dintre atitudinile esenţiale ale spiritului uman în faţa vieţii şi a artei, avându-şi sursa în dezvoltarea unui contrast sancţionat printr-o gamă

largă de reacţii morale, de la compasiune la dispreţ, şi provocând o participare afectivă specifică, de la zâmbet la râsul cu hohote» (DTL, 82), întotdeauna aflându-şi în comedie, prin conţinutul, prin modul de rezolvare a conflictului, un *modus vivendi* plenar.

Contrastul dintre esenţă şi aparenţă produce comicul, substanţa comediei. Între cele mai frecvent-întâlnite *soiuri de comic* se evidenţiază: *comicul de caracter* (satirizând servilismul, demagogia, lipsa de scrupule, defectele general-umane etc.), *comicul de moravuri* (având în obiectiv: corupţia, incultura politicienilor, farsa alegerilor etc.), *comicul de situaţie* („concentricitatea" stărilor, simetriile „încurcăturilor" etc.), *comicul de limbaj* (cu ticuri / automatisme verbale, cu jargon, cu argou, cu o topică a ambigităţii, cu greşeli de receptare a neologismelor, cu celebre formulări în deschidere culturală de limbaj comun, cu pleonasme / tautologii, cu paronimice confuzii, ori cu „înrămurarea" *comicului de nume,* constând în forţa expresiv-caracterologică a onomasticii) etc.

§ l Comparaţie

(lat. *comparatio* – „asemănare")

Comparaţia este o frecventă figură de stil ce constă în alăturarea a doi termeni din „sfere" / „regnuri" diferite, îndeosebi, unul abstract / „uzat" şi celălalt concret / „nou-revelator", spre a li se evidenţia surprinzătoarele „trăsături comune", producând la receptare catharsis.

Alăturarea este posibilă graţie adverbelor / locuţiunilor modal-comparative: *ca, aidoma, cât, astfel ca, întocmai ca, precum, cum, asemenea* etc., indispensabile comparaţiei: «Trecut-au ani *ca* nouri lungi pe şesuri…» (Eminescu); «Soarele rotund şi palid se prevede pintre nori / *Ca* un vis de tinereţe pintre anii trecători.» (V. Alecsandri, «*Iarna*»); «Pe un deal răsare luna *ca* o vatră de jăratic» (Eminescu, «*Călin – file din poveste*»); «Pe-acolo noaptea răsare blonda lună argintoasă; / Şi popoarele de stele ies în roiuri luminoasă / Şi pe cer se împrăştie *ca* de aur sfinte flori.» (Eminescu, «*Memento mori»,* 99) etc.

Comparaţia de tip homeric «dezvoltă al doilea termen, al cărui caracter concret rezidă adesea într-o minuţioasă descripţie a unui fenomen natural: „Cum câteodată, când focul pustiu izbucneşte-n adâncul / Codrului şi e purtat de vârtejul de vânt pretutindeni, / *Arborii din rădăcină tot mai cad mistuiţi de văpaie; / Cad şi troienii* tot astfel *în fugă loviţi de puterea* / Lui Agamemnon Atrid…" («*Iliada»,* XI, în traducerea lui G. Murnu)» (DTL, 90).

Nenumărate şi impresionante comparaţii de tip homeric întâlnim şi în lirica română: «*Cum vânătoru-ntinde-n crâng / La păsările laţul, / Când ţi-oi întinde braţul stâng / Să mă cuprinzi cu braţul…»* (M. Eminescu, «Luceafărul»); «*E-ndreptăţirea ramurei obscure / Ieşită la lumină din pădure / Şi dând în vârf,* ca *un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi.»* (T. Arghezi, «Testament»); «…*dar eu, / eu cu lumina mea sporesc a lumii taină – / şi-ntocmai* cum *cu razele ei albe luna / nu micşorează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister…»* (L. Blaga, «Eu nu strivesc corola de minuni a lumii») etc.

§ l Compoziţie

(cf. fr. *composition* – „asamblarea, unirea mai multor elemente într-un tot")

Prin *compoziţie* – sau *construcţie* – se înţelege *armonizarea, structurarea elementelor de arhitectură în întregul unei creaţii literare,* «modul de organizare internă a operei literare, aranjamentul diferitelor elemente ale ei (*versuri, subiecte, acţiuni, personaje* etc.), care fac posibilă exprimarea unui întreg unitar, cu o anume semnificaţie.» (DTL, 91).

Compoziţia, din punctul de vedere al unei *organizări succesive*, poate fi *lineară* şi *dislocată*. În compoziţia lineară, evenimentele se derulează în cronologica ordine, ca în *Iliada;* în compoziţia dislocată, nu se respectă derularea cronologică a evenimentelor şi avem de-a face cu interesante «acţiuni colaterale, secundare», «cu întoarceri,

reveniri etc.» *(ibid.),* ca, de exemplu, în *Odiseea*. Faţă de compoziţia antichităţii homerice, modernitatea compoziţiei înseamnă, în afară de modalităţi specifice de organizare a limbajului, şi extensiune spaţio-temporală (până la ucronie / utopie), ordine, ritm, motivare etc. Moderna compoziţie a evoluat de la rigiditatea regulii *unităţii de loc, de timp şi de acţiune*, «de la ordinea logică şi istorică a expunerii evenimentelor» etc., la „libertatea absolută".

Din punctul de vedere al *organizării simultane* a compoziţiei, se evidenţiază un paralelism al planurilor temporale / acţionale, stratificarea simultană a nivelurilor ideatice, fonetice / verbale, prezenţa / absenţa vocii auctoriale, interacţiunile progresive / regresive angajate de raportul *narator – personaj / acţiune,* ori de raportul *conştiinţă emiţătoare / auctorială – conştiinţă receptoare* etc. Prin modernismul resurecţional, adică prin paradoxism, *textul* s-a angajat să substituie existenţa, devenind *text-existenţă > texistenţă* (cf. SSra, IV, 474).

În compoziţia clasică, *subiectul* unei epopei, al unei povestiri, al unei nuvele, al unui basm, al unui roman etc. se structurează în: *expoziţiune* (cuprinzând „unitatea de loc", „unitatea de timp", „înfăţişarea protagonistului" şi a celorlalţi eroi importanţi în „prima instanţă" a creaţiei respective), *conflict* (ciocnirea, înfruntarea primă / fundamentală dintre voinţele / interesele personajelor / grupurilor, claselor etc.), *desfăşurarea acţiunii* („curba întreprinderilor conflictuale" şi „rezultanta" / „rezultantele" acestora), *intrigă* („ramificarea / ţesătura conflictelor"), *punct culminant* („apogeul" / „culmea" acţiunilor conflictuale) şi *deznodământ* („dezlegarea" nodului gordian, soluţionarea problemelor); de obicei, în romanele clasicismului, se mai adaugă un *prolog* şi un *epilog*.

§ Comunicare

(lat. *communicare*)

În afară de accepţiunea modernă a termenului, (1) cea de

transmitere / schimb reciproc de cunoştinţe / informaţie, presupunând un emiţător, un receptor, un mesaj, un cod etc., *comunicarea* mai desemnează (2) o figură retorică prin care un orator / autor se adresează auditoriului / cititorului, astfel simulându-se „a-l consulta cu privire la aprecierea unor fapte", ori „cu privire la justeţea unor afirmaţii / argumente".

§ Concatenaţie

(lat. *concatenatio,* „înlănţuire")

Concatenaţia ca figură de stil este o repetiţie constând dintr-un lanţ de anadiploze *(supra)*.

(Exemplu: «Muntele mi-e *solul, solul* mi-e-aburariu, / flutură în *ceruri, ceruri* îşi cer barzi, / suflete-ard în *lună, lună* de tuş arzi, / stele-corbi duc *tuşul, tuş umple* acvariul, / unde ţipă *Yangul – Yang* mi-e frate-Sol – / ce-adună *fotonii, fotoni* de-s soboli…»; sau, *idem*, din volumul «Ultimele poeme hadronice»: «…partea vrea *întregul, întregul* e-n parte, / moartea-i este *viaţa, viaţa*-i este moarte…» – *Nufărul luminii fiinţa-mi împarte;* TUph, 39).

§ l Conflict

(lat. *conflictus* – „şoc, ciocnire")

Conflictul este o componentă a subiectului unei opere literare, în care este surprinsă ciocnirea intereselor / pasiunilor protagoniştilor, declanşând acţiunea propriu-zisă a unei nuvele, a unui roman, a unei drame, tragedii etc.

Conflictul marchează declanşarea intrigii *(infra)* şi reflectă «sensul tragic, comic etc. în înfruntarea cu destinul, mediul, împrejurările, legile, divinitatea, celelalte per-sonaje etc.» (DTL, 95). Camil Petrescu, abordând teatrul modern, sublinia că un autentic

conflict, în literatura europeană interbelică, înseamnă condiţionarea acţiunii «de acte de cunoaştere, iar evoluţia dramatică este constituită prin revelaţii succesive, în care conflictul, în esenţa lui, în loc să fie dirijat de un Fatum, sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie personajele dramei, este în conştiinţa eroului, cu propriile lui reprezentaţii» (*apud* DTL, 95). În nuvela istorică romantică, «Alexandru Lăpuşneanul» de C. Negruzzi, *conflictul* se constituie din „ciocnirea de interese / voinţe" ale lui Lăpuşneanu şi ale lui Moţoc, liderul „delegaţiei de boieri" (alături de Moţoc, fiind Veveriţă, Spancioc şi Stroici); Moţoc („în numele boierilor delegaţi", în „numele ţării") invitându-l a face „cale întoarsă", Lăpuşneanu îşi afirmă categoric voinţa de a se reinstala în tronul domnesc / „regal" pentru a doua oară, prin celebra replică: «Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu…» (replică devenită motto-ul primei părţi).

§ Confucianism

(lat. *Confucius* < chinezul *Kong Fu-zi*, „maestrul Kong" + suf. *-an* / *-ism*)

Prin *Confucianism* este desemnată una dintre cele Trei Religii aflate în patrimoniul chinez, fundamentată de filosoful Kong-Fu-zi, în secolul al VI-lea î. H., religie în care: (I) Cerul, neconsiderat zeu, ci principiu garant al ordinii, devine puterea supremă / absolută, conştientă şi activă, determinatoare a actelor / comportamentelor uman-terestre; (II) deşi existenţa se bizuie pe virtutea esenţială *jen (jun)* / omenie, din lume nu-i nimic de salvat, de vreme ce „oamenii nu sunt în stare să fie devotaţi semenilor lor" şi „n-au nici cum să-i poată sluji oamenii pe zei", de vreme ce „nu poţi cunoaşte viaţa, neavând nici cum cunoaşte moartea": (III) preocuparea esenţială a fiecărui *ens* rămâne să afle un *Dao*, adică o *Cale* păstrătoare a echilibrului între voinţa Pământului şi voinţa Cerului; (V) sacrificiile trebuie să fie pentru Cer şi pentru Pământ; (VI) totuşi, menirea omului pe pământ este de a se desăvârşi întru *jen / jun* (omenie), îndeplinindu-şi datoria numai în concordanţă cu ceea ce este adevărat şi drept etc.

Numele reformatorului / filosofului chinez Kong-Fu-zi a fost latinizat în Confucius. Doctrina Confucianismului se întemeiază pe următoarele lucrări „clasice”: *Yi jing / Cartea schimbărilor, Shi jing / Cartea odelor, Shu jing / Cartea edictelor, Li ji / Memorial de rituri, Yueh jing / Cartea muzicii, Lu guo Chun-Qiu / Primăvara-toamna ţării Lu* etc. Neoconfucianismul apare în „epoca Song”, prin reinterpretarea conceptului de li („principiu”), curentul religios revitaminizat, este reprezentat de cei Cinci Maeştri ai Dianstiei Song de Miazănoapte: Shao Yung (1011 – 1077), Zhon Dun-yuan (1017 – 1073)), Zhang Zai (1020 – 1077), Cheng Hao (1032 – 1085) şi fratele acestuia, Cheng Yuan (1033 – 1107). Neoconfucianismul, interzis în China comunistă din orizontul anului 1960, şi-a păstrat privilegiile în Taivan, în Hong Kong şi în comunităţile chinezeşti din Statele Unite ale Americii.

§ Construcţie

(lat *constructio;* cf. fr. *construction*)

Prin *construcţie* – termen preferat de critica filosofic-fenomenologic-modernă a lui R. Ingarden, W. Kayser ş. a. –, concept sinonim celui de *compoziţie (supra)* – se înţelege modul de organizare lăuntrică, armonizarea arhitectural-internă, a elementelor operei literare, întru exprimarea unui întreg unitar, purtător de „nouă semnificaţie”.

§ l Construcţia subiectului

Prin *construcţia / compoziţia subiectului* se înţelege modul de structurare a unei opere epice sau dramatice, fie „într-o formulă clasică”, presupunând: *expoziţiune, conflict, dezvoltarea intrigii, punct culminant* şi *deznodământ*, fie „într-o formulă modernă”, cu „inovaţii” de ordin „topic”, ori „eliptic”, sau „paraboloidal” etc. (v. *infra* – subiect).

După „grămăticienii” moderni ai «Decameronului», fiecare

„moment” / „element” al subiectului conţine „germenii” oricărei construcţii / structuri narative. În construcţia clasică a subiectului, desigur, *epoziţiunea* relevă premisele minimal-inteligibile ale „startării narative” – unitatea spaţială / „de loc” şi cea temporală, „înfăţişările eroice” etc. – până la „tangentarea” *conflictului*, după „eclatul” conflictului vine dezvoltarea acţională în „ţesătura / reţeaua-Kirchoff” a *intrigii*, susţinând „dialectica” *punctului culminant* (ca „moment de maximă încordare acţională”, de „incandescenţă unică” a relaţiilor dintre personaje etc.) şi „normalul” deznodământ „pe măsură”, cu „trenă”, cu „suspans”, ori fără…

§ Constructivism

(cf. fr. *constructivisme*)

Constructivismul este un curent de avangardă, ajuns la apogeu în orizontul anului 1920, cu deosebite rezultate în domeniul arhitecturii, al construcţiilor industriale, unde respingea orice decorativism nemotivat din punct de vedere funcţional, dar şi cu câteva „primeniri” în domeniul literaturii, punând accentul pe geometrizarea limbajului, pe concentrarea subiectului prin „selecţia localizatoare” a elementelor compoziţionale, pe interferenţa dintre genuri / specii 6njcât să surprindă „ritmurile vremii”, „trepidaţia anotimpurilor” etc.

În literatura română, constructivismul a fost promovat mai întâi de Ion Vinea şi de gruparea de la revista «Contimporanul» (Bucureşti, 1923 – 1926 şi 1929 – 1931), apoi de alte reviste interbelice: «Punct – revistă de artă constructivistă internaţională» (director: Scarlat Callimachi), «Reporter», «Revista Fundaţiilor Regale» etc.

§ l Context

(lat. *contextus, „ansamblu, înlănţuire, ţesătură, îmbinare”: cf. fr. contexte*)

Contextul este „cuprinzătorul text", chiar „scrierea / ecritura" întreagă, în care se încadrează un cuvânt, o propoziţie / frază, un pasaj – ca „text-*parte*" –, evidenţiindu-i „raportul" cu întregul din mulţimea unor „puncte de vedere": fonetic, lexical / semantic, gramatical, ortografic, stilistic, istoric etc.

Contextul situaţional într-un act de comunicare angajează ansamblul datelor fizico-psiho-culturale „comune" emiţătorului şi receptorului. Se mai vorbeşte despre *context social* – în actul de comunicare (totalitatea condiţiilor înrâuritoare de comportament social-lingvistic al vorbitorilor), despre *context verbal (ansamblu de elemente „în plan sintagmatic", precedând / urmând „o unitate lingvistică"),* context de diagnostic (evidenţiind o anumită clasă lexico-gramaticală) *etc.*

§ Conţinut şi formă

(cf. fr. *contenu* / lat. *forma*)

Conţinutul şi *forma* sunt două concepte estetico-literare desemnând unitatea indisolubilă a operei de artă, aidoma unităţii dintre suflet / spirit şi trup („separarea" acestora nefăcându-se decât din raţiuni didactice), ştiindu-se dintotdeauna că «realitatea vie a artei respinge însă această distincţie, deoarece conţinutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, şi aceasta nu se întregeşte decât folosind conţinutul» (T. Vianu), întrucât «forma estetică este întotdeauna forma unui conţinut determinat» (G. Lukács), între conţinut şi formă existând «o relaţie funcţională continuă» (DTL, 98) ca viaţa într-un organism.

Problema sacrului raport *conţinut – formă* a cunoscut dezbateri ample, substanţiale, şi în critica literară românească, din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, desigur, „la cea mai înaltă tensiune" şi cu inconfundabile înrăzăriri în opera lui Titu Maiorescu, a lui Tudor Vianu ş. a.

§ Corespondenţe

(cf. fr. *correspondances*)

Prin *corespondenţe,* teoreticienii literari înţeleg fie conexiunile „simetrice"/ „împaraleluite" dintre real şi spiritual, prin mijlocirea simbolurilor, fie *deziderate estetic-simboliste potrivit cărora poetul simbolist / modern trebuie să recepteze din templul misterios al naturii, din începeţoşările realului, acele cuvinte-păduri de simboluri existenţiale, ce te întâmpină pretutindeni prietenește și în care sălăşluiesc registre de senzaţii nebănuite, din puterea divină, din Cuvântul / Logosul declanşator de Geneză de univers, unde muzica sferelor semantice face „să se îngâne" parfumurile, culorile, vocalele, consoanele* etc.

Pentru „prima oară", într-o *ars poetica* a simbolismului, *analogiile* de acest tip sunt „formulate" de marele poet francez, Charles Baudelaire (1821 – 1867), în celebrul sonet, «Correspondences» / «Corespondenţe» («Corespunderi»): «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.» Ţ «Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc / Şi scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceaţă; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viaţă / Şi toate-l cercetează c-un ochi prietenesc. // Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare, / Într-un acord în care mari taine se ascund. / Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngână, îşi răspund. // Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii, / Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte câmpii. / Iar altele bogate, trufaşe, prihănite, // Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite, / Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă. / Tot ce

vrăjeşte mintea şi simţurile-ncântă.» (traducere: Al. Philippide).

Poetul modern, în viziunea baudelaireană din acest sonet, trebuie să pună în textul poemului acele *cuvinte cu proprietăţi sinestezice* (adică având proprietatea de a face să fuzioneze în receptor toate simţurile), acele cuvinte purtătoare de „materialitate" ce emană parfumuri «ca trupuri de copii», ce sunt «dulci» ca notele scoase din flaute, ce sunt pline de clorofilă, cum câmpiile împrimăvărate, ce sunt «bogate, trufaşe», ori «prihănite», «virgine», «pure», «ca moscul, ambra, smirna, care cântă», care au capacitatea de a produce *catharsis*, chiar vrăjind toate simţurile, întreaga raţiune, în infinirea lucrurilor.

§ Coriamb

(din *choreu* + *iamb*)

Coriambul este piciorul metric tetrasilabic, în care accentele cad pe prima şi pe a patra silabă (` v v `).

În antichitatea greco-latină, coriambul s-a constituit din două silabe lungi-accentuate încadrând două scurte silabe neaccentuate; elementele formate ale numelui sunt *choreu* + *iamb*; troheul antic era alcătuit dintr-o silabă lungă-accentuată şi o scurtă silabă neaccentuată; silaba lungă-accentuată putea fi substituită de două „scurte", cele trei scurte silabe constituindu-se de fapt în choreu; în prozodia modernă, coriambul rezultă de fapt dintr-un troheu („choreu") şi un iamb. În poezia română, coriambul îşi datorează „circuitul" celebrei „scheme" / armonizări prozodice din «Sara pe deal» de Mihai Eminescu.

§ Cosmogonie / cosmogeneză

(din gr. *kosmos,* „univers" + *gonos,* „origine" / *genesis,* „naştere")

Cosmogonia – sau *cosmogeneza* – desemnează fie ramura astronomiei care studiază originea şi evoluţia universului /

universurilor, fie ramura mitologiei ce abordează miturile, sau ciclurile de mituri despre creaţia lumii.

§ Creştinismul

(din *creştin* – < *Christ / Iisus Hristos + suf. -in – + suf. -ism*)

Creştinismul este religia monoteist-triadică (Sfânta Treime / Trinitate: Dumnezeu-Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt), în a cărei dogmă profund cristalizată se relevă: (I) *Treimea Dumnezeirii / Unitatea Întreit-ipostatică* este lamura Creştinismului: a) «tradiţia apuseană porneşte de la unitatea firii dumnezeieşti la identitatea persoanelor»; b) «tradiţia răsăriteană pleacă de la realitatea ipostasurilor în care Se manifestă Dumnezeu la consubstanţialitatea lor, urmând principiul că identitatea lucrării probează unicitatea naturii.»; «Tatăl este izvorul dumnezeirii (arche) nenăscut şi necauzat, principiul paternităţii, consubstanţialităţii şi iniţiatorul necauzat al lucrării; Fiul are existenţa de la Tatăl prin „naştere" din veşnicie, iar prin Duhul ia trup omenesc şi Se manifestă în lume; Duhul primeşte existenţa de la Tatăl prin „purcedere", dar e dat, trimis şi manifestat prin Fiul.» (BDTO, 406 sq.); (II) Iisus Hristos, exercitându-şi autoritatea de învăţător-prooroc, fără a desfiinţa *Legea Veche* – din *Vechiul Testament* (prin *lege* înţelegându-se „porunca dată omului de Dumnezeu ca normă a binelui şi a libertăţii"), „instaurează *Legea cea Nouă*", a noii porunci: „Să vă iubiţi unul pe altul. Precum Eu v-am iubit pe voi, aşa şi voi să vă iubiţi unul pe altul": «*Legea* Vechiului Testament, mai ales aşa cum a fost prezentată în religia şi morala fariseilor şi cărturarilor, nu mai este totuşi criteriul sau poarta de intrare în Creştinism; dacă *Legea* s-a dat prin profeţi, harul şi adevărul s-au dat prin Iisus Hristos; (…) Legea Noului Testament este „Evanghelia lui Hristos, Fiul lui Dumnezeu", „Vestea cea bună": spre deosebire de *Legea* veche, care are o funcţie pedagogică şi legislativă, Evanghelia este o *lege* a harului care dăruieşte puterea libertăţii şi răscumpărării, a bucuriei şi a făgăduinţelor; astfel, poarta de intrare în morala creştină este libertatea harului, nu constrângerea *legii* şi a pedepsei; credinţa este

un act de ascultare în libertate, nu observarea *legii* din supunere.» *(ibid);* (III) *învăţătura despre «cele trei legi»* – formulată de dacoromânul Maxim Mărturisitorul (580 – 13 august 662) – grăieşte despre legea «cea naturală, care îndeamnă la o viaţă „raţională" prin afinitatea şi solidaritatea firească între oameni, (despre legea) cea scrisă, care promovează egalitatea şi dreptatea între oameni prin forţa dreptului şi frica de pedepse (şi despre legea) harului, care ne învaţă să iubim pe alţii „în chip dumnezeiesc", adică să aplicăm altora iconomia pe care Dumnezeu ne-a aplicat-o nouă» (BDTO, 235 / CPatr, 280 sq.); (IV) dogma de la Niceea, din 325, stabileşte că FIUL ESTE DE-O FIINŢĂ ŞI CO-ETERN CU TATĂL; (V) *Simbolul Credinţei* – crezul sinoadelor de la Niceea (325) şi de la Constantinusa / Constantinopol (381) – a fost considerat de Sinodul Ecumenic de la Calcedon, din anul 451, drept cea mai autentică expresie a credinţei Bisericii Universale: «1. Cred / Credem într-Unul Dumnezeu, Tatăl Atotţiitorul, Făcătorul Cerului şi al Pământului, al tuturor văzutelor şi nevăzutelor. 2. Şi într-Unul Domn Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Unul Născut, care din Tatăl S-a născut mai înainte de toţi vecii; lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat, născut, nu făcut, Cel de o fiinţă cu Tatăl, prin Care toate s-au făcut; 3. Care pentru noi, oamenii, şi pentru a noastră mântuire, S-a pogorât din ceruri şi S-a întrupat de la Duhul Sfânt şi din Maria Fecioara şi S-a făcut om; 4. Şi s-a răstignit pentru noi în zilele lui Ponţiu Pilat, şi a pătimit, şi S-a îngropat; 5. Şi a înviat a treia zi, după Scripturi; 6. Şi S-a înălţat la ceruri şi şade de-a dreapta Tatălui; 7. Şi iarăşi va să vină, cu slavă, să judece viii şi morţii; a Sa împărăţie nu va avea sfârşit; 8. Şi întru Duhul Sfânt, Domnul de-viaţă-Făcătorul, Care din Tatăl purcede; Cel ce împreună cu Tatăl şi cu Fiul este închinat şi slăvit, care a grăit prin prooroci; 9. Şi într-una sfântă, sobornică şi apostolică Biserică; 10. Mărturisesc un Botez întru iertarea păcatelor; 11. Aştept învierea morţilor; 12. Şi viaţa lumii ce va să vină. Amin.» (BDTO, 113).

Sinodul I Ecumenic de la Niceea şi arianismul. La *Sinodul I Ecumenic de la Niceea*, convocat / patronat de împăratul dacoromân Constantin cel Mare, în anul 325, ivitu-s-a primul cristal al dogmei Creştinismului, *Simbolul Credinţei,* în opoziţie şi condamnând

arianismul, curent religios puternic, al cărui nume provine de la Arie / Arius (aprox. 250 – 336), un preot din Alexandria-Egipt («excomunicat în 318 de Alexandru, episcop de Alexandria, pentru că afirmase că Hristos este ierarhic inferior lui Dumnezeu-Tatăl»), care susţinea: «Cuvântul este, după natură, radical diferit de Tatăl şi subordonat Acestuia. Tatăl şi Fiul au două naturi diferite şi separate. Tatăl este veşnic, nu are început şi este necreat, pe când Fiul are un început, fiind creat mai târziu, de la Tatăl, din ceea ce nu există, din nefiinţă. Tatăl a existat înainte de Fiul. (…) dacă Fiul ar fi fără început, atunci ar fi fratele Tatălui, nu Fiul Acestuia.» (BDTO, 130).

Aceste principii ale Creştinismului s-au cristalizat în mai bine de trei secole; «*Iisus Hristos*, din Nazaretul Galileii, născut la începutul erei de faţă şi răstignit, potrivit tradiţiei, în primăvara anului 33, stă în centrul religiei creştine; viaţa şi scurta lui apariţie de Mesia sunt descrise de Evanghelii.» (ECDrel, 99).

Creştinismul pelasgo-thraco-dacic / valahic, sau dacoromânesc, Biserica Ortodoxismului în Pelasgo-Thraco-Dacia / Dacoromânia. *După cum s-a mai relevat, marele popor al Pelasgilor, cel mai mare din Europa, al doilea ca mărime, din Eurasia – după cum confirmă cercetarea istoriilor de la Herodot încoace, nu a dispărut în neant; urmaşii de azi ai Pelasgilor – după cum s-a demonstrat şi prin lucrarea legilor lingvistice asupra etnonimului – Pelasgi > Belaghi > Blachi > Vlahi* (cf. TIR, I, 122 sq.) – *sunt Valahii / Vlahii (adică Dacoromânii / Românii – aşa cum au decis imperiile, la 24 ianuarie 1859, să ne numim: nu Principatele / Statele Unite ale Valahilor, ci România, spre a nu se trezi conştiinţa naţională valahică şi setea de re-Unire şi de libertate, o astfel de putere valahică / dacoromânească putând să pulverizeze imperiile de atunci şi de oricând ale Europei). Revenind la Pelasgii* acelei Old European Civilization (M Gimbutas – Universitatea din California), precizăm că, din punct de vedere religios, ei s-au divizat în *Dax / Daci* („oameni sfinţi"), *monoteiştii Zalmoxianismului*, şi *Thrax* („închinători la idolii vechi ai Cogaionului, la draci"); de altfel, aveau câteva sute de nume, după provinciile, sau „ţările de râuri / munţi" în care erau aşezaţi – de la Alpi către Marea Baltică, până pe Vistula şi Pripet, până la Don / Volga, până la Marea Masageţiei şi Caucaz, până la Marea

Neagră, ori la Marea de Marmara, la Marea Thracică / Egee, la Marea Adriatică etc. –, numindu-se cam tot aşa cum se numesc şi azi locuitorii României: bănăţeni („din Ţara Banatului"), olteni (din Ţara Alutuaniei / Olteniei), munteni (din Ţara Munteniei / Vlăsiei), dobrogeni (din Ţara Dynogaetiei / Dobrogei, fosta provincie imperial-romană Sciţia Mică), moldoveni (din Ţara Moldadava / Moldova), bucovineni (din Ţara Bucovinei), maramureşeni (din Ţara Maramureşului), ardeleni (din Terra Aruteliensis / Ţara Ardealului), crişeni (din Crissiana / Ţara Crişurilor), vlahi-de-Istria (savanţii le-au zis: istroromâni), vlahi / cuţovlahi, sau macedoromâni / armâni, de Albania, Macedonia, Serbia, Muntenegru, Bulgaria, Greci, Vlahi de Meglen-Grecia (meglenoromâni) etc. Străinii au ştiut să-i dezbine şi să-i înrobească, începând cu Imperiul Roman, continuând cu imperiile Evului Mediu – Otoman / Turc, Austro-Ungar, Rus / Ţarist, ori cu Imperiul Rusiei Comunist-sovietice din secolul al XX-lea; nu este cazul vreunei împăunări prin istorii cu faptul că niciodată, de la Imperiul Roman până la Imperiul Sovietic din secolul al XX-lea, întregul Valahimii / Dacoromânimii nu a putut fi stăpânit numai de un imperiu, ci numai prin unirea forţelor imperiilor; dureros este adevărul că la ora actuală marele popor al Pelasgilor-Belaghilor / Blachilor-Vlahilor a fost profund sfârtecat de roţile dinţate ale imperiilor ce s-au îmbinat la Dunăre / Carpaţi, cum s-a mai spus, a fost iremediabil zdrenţuit / „forfecat". Din orizontul anului 1600 î. H., de la monoteist-tetradică a Zalmoxianismului, Pelasgo-Dacii, din ordinele Cavalerilor Cogaionului / Zalmoxianismului, sau, cum le zic istoricii de azi, Cavalerii Dunăreni / Danubieni, au impus în întregul bazin al Dunării, în întreaga Peninsulă Balcanică şi în provincii / „ţări" din Anatolia – Bithinia, Frigia, Capadochia („capul" / „capătul" Daciei) etc. – noua religie. În secolul I al erei noastre, când a apărut monoteismul triadic al Creştinismului, Pelasgo-Dacii, având peste un mileniu şi jumătate de credinţă într-un singur Dumnezeu, înaintea tuturor celorlalte popoare, Pelasgo-Dacii, ştiind deja care era faţa nevăzută a scenariului misteric / iniţiatic al trimiterii în cer a Solului prin aruncarea în trei suliţe („căzut în neverosimil") au îmbrăţişat în masă noua religie propovăduită la Dunăre de Sfântul Apostol Andrei – ce a avut un succes extraordinar, făcându-l invidiat de ceilalţi apostoli. Biserica Ortodoxismului din

Pelasgo-Dacia / Valahia – graţie Sfântului Andrei – are obârşii apostolice, putându-se afirma – pe baza datelor istoric-arheologice – că Poporul Pelasgo-Dacilor / Valahilor (dacoromânilor) este primul popor din lume trecut în masă (peste 75 / 80 la sută) la Creştinism, încă din mileniul I d. H. Primele temelii ale Creştinismului în Dacia / Dacoromânia au fost puse între-adevăr prin Sfântul Apostol Andrei, între anii 34 şi 47 d. H. (aprox.) şi prin Sfântul Apostol Pavel, în anii 53 – 54 d. H. şi 57 – 58 d. H. Sfântul Apostol Andrei a propovăduit Creştinismul, *Învăţăturile / Evanghelia lui Iisus Hristos*, în limba pelasgo-thraco-dacă / valahă (dacoromână), limba vorbită de cel mai mare popor al Europei de atunci, limbă pe care şi-a însuşit-o probabil în Pont, în Bithinia – provincii unde, în acel secol, vorbitori de pelasgo-thraco-dacă erau peste 50 la sută –, ori în localitatea din Thracia, Byzantion, unde a stat ceva mai multă vreme, poate întregul an 34 d. H., studiind psihologia zalmoxienilor şi stabilindu-şi strategia misionară. Dintre apostoli, a avut cel mai mare / rapid succes, din mai multe motive: a) propovăduia *monoteismul Creştinismului* unui popor ce cunoscuse mai bine de un mileniu şi jumătate *monoteism al Zalmoxianismului;* b) Mesagerul Celest / Solul – aruncat „tot în al cincilea an în trei suliţe / ţăpi" după un complex, misteric / iniţiatic scenariu – era mai simplu de substituit cu Iisus Hristos, răstignitul / pironitul pe cruce, decât droaia de zeităţi de la celelalte popoare (cum, de pildă, micul popor al Elinilor / Grecilor, ce rezistase sute de ani şi în faţa Zalmoxianismului); c) Zalmoxianismului este asemănătoare cu a Creştinismului; d) într-un timp relativ scurt, Sfântul Apostol Andrei – faţă de ceea ce făcuseră toţi ceilalţi apostoli la un loc (şi de aici, o anume „tăcere" / „invidie" în jurul operei sale misionare) – a reuşit să convertească de la Zalmoxianism la Creştinism sute de mii de Pelasgo-Daci / Valahi (Dacoromâni-arhaici), îndeosebi, din localităţile situate în Valea Dunării de Jos / Mijloc (cf. CDCD, 64 sqq.), fapt privit cu deosebit interes de Roma, căci ducea la slăbirea autorităţii Cogaionului / Sarmizegetusei în respectiva arie a Daciei, făcând-o mai uşor de cucerit de către Imperiul Roman; în această perioadă, grupurile de creştini din Ierusalim şi din Galileea nu depăşeau – la un loc – câteva mii; de la Dunărea de Mijloc, traseul misionar al Sfântului Apostol Andrei a luat-o spre sud, pe văile Moravei şi Vardarului, până la

Tesalonic-Macedonia; autorităţile imperial-romane au permis răspândirea Creştinismului de către Sfântul Apostol Andrei chiar şi printre Pelasgo-Thraco-Dacii / Valahii (majoritari atunci) din Macedonia, Tesalia şi Epir, provincii deja cucerite / integrate în Imperiul Roman; interesul Romei era de a diminua astfel spiritul războinic al autohtonilor zalmoxieni; în orizontul anului 47 d. H., când Sfântul Apostol Andrei a trecut de pe pământul Pelasgo-Daco-Thracilor, peste Golful Corint, pe pământul Grecilor, Roma (la cererea Atenei) a reacţionat prompt şi a permis arestarea propovăduitorului Creştinismului în localitatea Patras (Patrai-Grecia), fiind răstignit pe o cruce în formă de X (care-i poartă şi astăzi numele – *Crucea Sfântului Andrei* – în „în limbajul universal-rutier").

Pe acest traseu al propagării Creştinismului de către Sfântul Apostol Andrei în Pelasgo-Daco-Thracia, sau, mai bine-zis, Valahia / Dacoromânia: a) poporul Pelasgo-Daco-Thrac / Valah (Dacoromân) a dat cei mai mulţi martiri ai Creştinismului (raportând la istoriile tuturor celorlalte popoare creştine); b) Valahia / Dacoromânia a ridicat în istoria Creştinismului – de la împăratul Constantin cel Mare începând – salba de episcopii (pe ţărmul Mării Getice / Negre din provinciile Thracia, Moesia, Moldadava): Bizanţ (Byzantion / Constantinusa-Constantinopol – azi, Istambul-Turcia), Marcianopolis (Devnya-Bulgaria), Odessus (Varna-Bulgaria), Callatiani / Callatis (Mangalia-România), Tomis (Constanţa-România), Histria (Istria-România), Ibida (România), Salmiria / Halmyris (România), Tyras (la Golful Nistrului, Moldova), Olbia (la Golful Bugului, Ucraina); de pe valea Dunării şi de pe văile afluenţilor danubieni: Noviodunum (Isaccea-România), Niculiţel (România), Dynogaetia / Dinogeţia (Garvăn-România), Barboşi (România), Cândeşti-Museua / Buzău (România), Troesmia (Igliţa-România), Luciu (România), Ulmetum (Pantelimon-România), Axiopa (România), Basarabi (România), Tropaeum Traiani (Adamclisi-România), Durostorum (Silistra-Bulgaria), Appiaria (Riahovo-Bulgaria), Sexanta Prista (Russe-Bulgaria), Olteni (România), Novae (Sviştov-Bulgaria), Sucidava (Celei-România), Romula (Reşca-România), Ratiaria (Arcer-Bulgaria), Bononia (Vidin-Bulgaria), Aquae (Negotin-Serbia),

Remesiana (azi, Bela Palanka, în Serbia), Drobeta (Drobeta-Turnu Severin, România), Ad Mediam (Mehadia-România), Arcidava (Vărădia-România), Viminacium (Costolaţ-Serbia), Margum (Dobroviţa-Serbia), Morisena (Cenad-România), Singidunum (Belgrad-Serbia), Naissus (Niş-Serbia) etc.

Sfântul Apostol Pavel, în anii 53 şi 54 d. H., a făcut o călătorie misionară în Thracia (în insula Samothrace) şi în Macedonia (la Neapol, Filipi, Amfipoli, Apolonia, Tesalonic, Bereea); o nouă călătorie misionară a întreprins în anii 57 şi 58 d. H., în Macedonia şi în Sigynia / Illyria.

§ Creştinism Cosmic

Prin *Creştinism Cosmic* este desemnată o dimensiune pelasgo-thraco-dacică / valahică (dacoromânească) a existenţei, rezultată din „difracţia" Zalmoxianismului prin „prisma" Creştinismului, în cele două milenii de când pelasgo-dacii / valahii (dacoromânii / românii) au trecut la noua religie – începând cu propovăduirea Apostolului Andrei la Marea Getică / Neagră (pe ţărmul balcanic şi dunăreano-nistrean), continuând pe Valea Dunării de Jos şi la pelasgo-balcanicii dinspre Marea Adriatică, până în Tessalia –, substituind Mesagerul Celest (Solul la Dumnezeul de Cogaion / Sarmizegetusa), „lansat din cele trei suliţe", cu Iisus Hristos răstignit pe cruce.

Deşi Mircea Eliade e încercat de „misiunea de a deturna" cercetarea Zalmoxianismului cu aserţiunea – din lucrarea *De la Zalmoxis la Genghis-Han* (publicată la Paris, în 1970) – potrivit căreia «ar fi zadarnic să căutăm eventualele urme ale lui Zalmoxis în folclorul românesc, pentru că al său cult nu era de structură specific rurală, şi mai ales pentru că se preta, mai mult decât oricare alte divinităţi păgâne, la o creştinare aproape totală» (EDZG, 81), refuzând să releve metamorfoza Zalmoxianismului în Creştinism Cosmic, peste câteva zeci de pagini, abordând balada «Mioriţa» / «Pe-o Gură de Rai», unde

este „furat” de perceperea zalmoxiană a unui univers transfigurat – Dumnezeul Cogaionului / Daciei fiind sacrul întreg cosmic din care suntem parte –, uită şi se contrazice: «În *Mioriţa* întregul univers este transfigurat. Suntem introduşi într-un cosmos liturgic, în care se săvârşesc Mistere (în sensul religios al acestui termen). Lumea se revelează „sacră”, cu toate că sacralitatea aceasta nu pare, la prima vedere, de structură creştină. După cum au arătat analizele precedente, concepte specific creştine nu sunt atestate în *Mioriţa*. Nu există decât episodul bătrânei mame căutându-şi fiul, care aminteşte de alte piese folclorice vorbind despre peregrinările Fecioarei în căutarea lui Iisus. Dar chiar în folclorul religios românesc Creştinismul nu este cel al bisericii. Una din caracteristicile Creştinismului ţărănesc al românilor şi al Europei orientale este prezenţa a numeroase elemente religioase „păgâne”, arhaice, câteodată abia creştinizate. Este vorba de o nouă creaţie religioasă, proprie sud-estului european, pe care noi am numi-o „Creştinism Cosmic”, pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale Creştinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenţei omului în lume.» (EDZG, 246). Este „unicitatea” unei stări de lucruri datorată religiei monoteiste a Zalmoxianismului, datorată tocmai propagării dogmei acesteia în foarte adâncul suflet al maselor populare, în foarte adâncul conştiinţelor individuale, prin acele şcoli zlmoxiene ale „oralităţii culte” – care l-au impresionat (de la dacii-agatârşi) chiar şi pe Aristotel (cf. «Problemata», XIX); tocmai acest Creştinism Cosmic derivat din Zalmoxianism proiectează – dinspre misterul Solului trimis la Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei – şi „misterul cristologic asupra naturii întregi”, totul relevându-se într-o inconfundabilă dimensiune litugic-zalmoxiană a existenţei pelasgo-dacului / valahului (dacoromânului / românului) în lume.

§ Critică de text

Prin *critică de text* este desemnată o disciplină filologică, bine

articulată dincoace de orizonturile Renaşterii, având în obiectiv examinarea aprofundată a manuscriselor, spre a se restabili „forma originară" a unei lucrări, spre a se tipări / retipări fără erorile datorate „şcolilor de copişti", ori cenzurărilor, din vremuri evmezice etc., sau, după inventarea tiparului, datorate şi unor editori grăbiţi de vitregiile istoriilor.

§ Critică literară

(cf. fr. *critique < lat. criticus < gr. kritikos, „în stare de a judeca / decide*")

Critica literară este o disciplină care are în obiectiv lucrarea beletristică, pe care „o analizează, o comentează, o caracterizează şi o valorifică" din unghiul / unghiurile esteticii, evident, în strânsă relaţie cu teoria şi cu istoria literară, în funcţie de coordonatele locului ivirii sale într-un sistem de relaţii cu alte opere ale aceluiaşi autor, ale altor autori interni / externi, ale unui curent, ale unei epoci, ori ale unor curente şi epoci, intenţionalitatea actului având o fundamentare axiologică şi antropologică totodată.

§ Cronică

(lat. *chronica*)

Cronica (sau *letopiseţul*) este o specie istoriografică, specifică vremurilor antice şi evmezice, rezidând în relatarea strict-cronologică a vieţii şi petrecerii lumilor, regilor / împăraţilor ş. a. m. d., extinzându-şi sfera – din secolul al XIX-lea încoace –, în calitate de „istorie a moravurilor", şi asupra romanelor concepute ca „documente de epocă", iar în sintagma de *cronică literară, teatrală, plastică, muzicală, politică etc.,* desemnând o specie a criticii de specialitate consacrată „actualităţii" / „actualităţilor" din domeniul abordat.

§ Cunoaştere luciferică / paradisiacă

Cunoaşterea luciferică şi *cunoaşterea paradisiacă* sunt concepte originale, operaţionale numai în filosofia lui Lucian Blaga, primul concept *(cunoaştere luciferică)* desemnând tipul special de cunoaştere care constă în „răpirea echilibrului lăuntric" al obiectului văzut ca un aisberg, *cu o parte relevată* şi *cu o parte submersă, purtătoare de mister*, „răpire de echilibru" încât să provoace „o criză în obiect", să angajeze «„problematicul", tatonarea teoretică», ori «construcţia, adică riscul şi eşecul, neliniştea şi aventura», prin potenţarea / sporirea misterului, în vreme ce al doilea concept *(cunoaşterea paradisiacă)* – după cum suntem încredinţaţi de filosof tot în «Trilogia cunoaşterii» – înseamnă tipul de logică prin care «se statornicesc poziţiile liniştitoare, momentele de stabilitate, permanenţa vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseşi, ale spiritului cunoscător».

§ l Curent literar

(cf. fr. *courant littéraire*)

Prin *curent literar* este desemnată o mişcare revoluţionară în planul ideilor estetic-literare, datorată unui important grup de scriitori dintr-o epocă, reproiectând realităţile literare într-un nou orizont al cunoaşterii metaforice, bazându-se pe un program bine structurat, diferit de tot ceea ce s-a înregistrat până la apariţia-i, atât în plan diacronic cât şi în plan sincronic.

Nu orice mişcare literară (a unui grup de scriitori, ori a unor grupuri cu programe „complementare") devine curent literar, ci numai aceea care are capacitatea de a revoluţiona compartimentele literaturii dintr-o epocă / perioadă, schimbându-i registrele existenţiale, propulsându-i creaţiile într-un nou orizont. O epocă / perioadă literară poate fi guvernată de un curent literar, poate fi caracterizată de

simbioza a două / trei curente (în vremurile de sincronizare), poate fi marcată (neapărat) de existenţa unui curent tradiţionalist (sau a unor curente clasicizate) şi a unui curent, ori a unor curente moderniste, sau de avangardă (modernismul fiind de fapt un soi de avangardism bine temperat). Apariţia unui curent literar este anunţată fie de *manifeste literare* (ca în cazul dadaismului, futurismului etc.), fie de operele / creaţiile noi, revoluţionare, programul estetico-literar – în acest caz – relevându-şi cristalizările (şi chiar numele) puţin mai târziu (ca în cazul clasicismului, romantismului, realismului, expresionismului, paradoxismului etc.).

Privitor la categoria estetico-literară de *curent literar*, Adrian Marino sublinia: «În perioada actuală, ideea de curent literar trece printr-o criză vădită, în orice caz printr-o eclipsă. „Tratatele" moderne de istorie literară nu folosesc noţiunea, criticii actuali – şi mai puţin. Esteticienii n-o studiază. Simptomatic este şi faptul că enciclopediile şi vocabularele curente nu-i consacră, nici măcar ele, articole speciale. Conceptul a rămas de uz didactic… (…). Tendinţa mai veche de a acorda prioritate abuzivă, în studiul curentelor literare, factorilor extraliterari a contribuit şi ea la compromiterea unei noţiuni, explicată în genere prin diferite criterii neestetice. Să reţinem, în sfârşit, faptul că toate elementele definiţiei obişnuite, de manual, conţin o parte de adevăr, fără totuşi a cuprinde şi exprima exact, cu acuitate, şi esenţa noţiunii de curent literar. Iată o formulă-tip: „…O anumită conştiinţă estetică, ideologie comună, caracterizată de programe, manifeste poetice, or, în cazul clasicismului, de enunţarea principiilor poetice, de similitudini stilistice, de preferinţe tematice şi tipologice, de legături practice – reviste, grupări ş. a.". Greşită în totalitate, fără îndoială nu este. Dar ierarhizarea notelor distinctive lipseşte. Nu înţelegem bine: curentul literar reprezintă o noţiune istorică, estetică, ideologică, socială, psihologică? Asociată? Diferenţiată? Corespunde unei realităţi, sau numai unei convenţii, necesară ca instrument de lucru, de clasificare? Cu cât priveşti mai atent, cu atât conceptul de curent literar tinde să se dizolve, să dispară ca realitate *literară* şi să rămână doar o categorie pur teoretică, sau operaţională, unul din criteriile posibile de a sistematiza istoria literaturilor. Ambele ipoteze ridică obiecţii…»

(MDil, 483 sq.). După Adrian Marino, curentul literar «presupune, mai presus de orice, *orientarea unei mişcări,* direcţia de înaintare şi dezvoltare a unor idei şi forme literare; curentul literar implică în mod necesar o finalitate, un sens, ca principiu de unificare şi convergenţă, parcurgerea într-o ordine inevitabilă, impusă de însăşi logica intrinsecă a mişcării, a unor puncte şi etape succesive, până la deplina consumare a energiei iniţiale.» (*ibid.,* p. 500).

După două curente culturale, *umanismul* şi *iluminismul*, istoria literaturii universale a înregistrat curentele literare: *clasicismul, romantismul, realismul, parnasianismul, simbolismul, expresionismul, suprarealismul, dadaismul, futurismul, paradoxismul* etc.

§ Dactil

(lat. *dactilus*)

Dactilul este piciorul metric trisilabic, de origină pelasgo-thraco-frigiană, având prima silabă accentuată.

În combinaţie cu troheul alcătuieşte adoneul (*supra* – adoneu / *infra* ritm).

§ Dadaism

(cf. fr. *dada-, „căluţ" / „marotă*" + suf. *-ism*)

Dadaismul este un curent literar, românesc, mai întâi, şi, apoi, „sufletul" vulcanic al avangardei europene, proclamând drept principiu creator libertatea absolută a poeziei, a tuturor artelor, sfidarea tuturor conformismelor până la „conformismul contestaţiei".

Dadaismul de Bucureşti-Gârceni / România – după ce se europenizează pe via Bucureşti-Zürich / Elveţia, devine – pe linia Zürich-Paris / Franţa – un curent ce îşi arată ca o medalie cea de-a

doua faţă, numită suprarealism.

Întâiul dadaism, sau dadaismul de Bucureşti – Gârceni. „Prima atitudine" *avangardist-dadaistă* de lirism programatic-desolemnizat într-un limbaj sfidând normele sintactico-topice se iveşte în România, între anii 1912 şi 1915, fiind rodul colaborării tinerilor poeţi, Ion Vinea (1895 – 1964) şi Tristan Tzara (n. Moineşti-România, 1896 – m. 1963, Paris).

Într-o „fază de recunoaştere", din anul 1912, spiritul avangardist al foarte tinerilor poeţi din Bucureşti, Ion Vinea (Ion Iovanachi) şi Tristan Tzara (Samyro / Samuel Rosenstock), se încearcă în elaborarea / redactarea şi tipărirea revistei *Simbolul;* sunt încurajaţi / sprijiniţi şi de prietenul lor, pictorul / graficianul Marcel Iancu (descoperitorul „pictopoeziei" ce asigură „partea grafică" şi – ca „bancher al revistei" –, «fondurile necesare tipăririi», deoarece «avea părinţi bogaţi» – CrohL, II, 366). Cei trei fac impresie foarte bună elitei poeziei parnasiano-simboliste din România acelui anotimp, de vreme ce la *Simbolul* colaborează mai toată „floarea cea vestită" a *poeziei noi:* Macedonski, Ion Minulescu, Iuliu Cezar Săvescu, Adrian Maniu, Al. T. Stamatiad, Emil Isac, N. Davidescu, Eugen Ştefănescu-Est ş. a.; nu este exclusă, în această perioadă de căutare a deosebiţilor colaboratori pentru *Simbolul*, cunoaşterea lui Urmuz (Demetru Dem. Demetrescu-Buzău: 1883 – 1923), „precursorul avangardismului / absurdului", judecător / grefier la Înalta Curte de Casaţie, chiar din 1912 (cf. CPes, 39). La *Simbolul,* după cum certifică şi Ov. S. Crohmălniceanu, pe tânărul poet Tristan Tzara (Samyro – numele real al poetului este Samuel Rosenstock) îl aflăm «dând iama prin toată recuzita simbolismului» (CrohL, II, 366). Poemele publicate în revista *Simbolul* (1912) de Tristan Tzara (alias Samuel Rosenstock), sub pseudonimul Samyro, stau sub pecetea căutărilor unui drum propriu; după cum observă criticul literar Eugen Simion, «adolescentul din 1912 reintroduce simbolurile curente (sicriul ca mesager al morţii, marea îndepărtată, călătorul care înaintează pe *râul vieţii* în căutarea marilor enigme şi a *elanurilor albe,* eternul şi durerosul *mai departe*) într-o schemă simbolistă şi ea previzibilă *(Pe râul vieţii);* se remarcă, aici, fără dificultate, ecouri din poemele lui Baudelaire insuficient

asimilate; *Cântec* (publicat în *Simbolul,* ca şi *Poveste* şi *Dans de fee*) aduce imaginea *Timpului* care plânge în cadenţă la fereastra iubitei şi a *amorului alb* care moare; nu este uitat simbolul cifrei trei care vine de la Minulescu…» (SPT, 7 sq.). Cu poeme puţin mai îndrăzneţe decât ale „colegului de redacţie" se înfăţişează – în revista *Simbolul* – Ion Vinea (ce le semnează cu numele real: I. Iovanachi). Într-un *Sonet* – publicat în *Simbolul,* nr. 2 / 15 noiembrie 1912, p. 10 (cf. VOp, I, 494): *Supremă floare-a toamnii-ntârziate, / Răsare-n nesfârşiri pălitul soare, / Şi tainic, ca-n chilii de închisoare, / Pătrunde-ncet prin neguri sfâşiate. // S-aşterne-n larguri palida-i ninsoare / Şi-n calmul blond de raze-mprăştiate / Miresme de corole re-nviate / Plutesc, şi iară vin să ne-mpresoare. // Ca un surâs pe buzele de moartă / Senină̆tăţi de zile ce dispar, / Apuse veri, azuru-n unda-i poartă. // Şi ochii trişti ne urmăresc himera / Privesc spre cer, la norii cari par / Galere roze-n drum către Cythera.* (VOp, I, 127) –, criticul literar Şerban Cioculescu constată o «melancolie uşor convenţională, fluenţă melodioasă, stăpânirea precoce a meşteşugului ce caracterizează aceste versuri de începător abil» (CAlc, 25). În aceeaşi manieră „aproape clasică" sunt: sonetul *Lewdness* (engl. „desfrâu" / „destrăbălare", „prostituţie"), publicat în *Simbolul,* nr. 3 / 1 decembrie 1912, p. 49, cu titlul schimbat în *Lowness* („abjecţie") – potrivit textului dactilografiat din volumul de versuri pregătit în 1956 pentru tipar –, sonet în al cărui vers final parcă reverberează avangardist *Un sfinx lasciv îmbrăţişând Pustia*… (VOp, I, 495), poezia *Mare* (despre care Şerban Cioculescu ne spune că are versuri «saturate de vocabularul romanţelor minulesciene» – *ibid.*–, însă, în cazul lui Vinea, înrâurirea minulesciană nu devine ca la Tristan Tzara «înrâurire-obsesie») etc. Analiza poeziilor publicate de Ion Vinea şi Tristan Tzara în prima lor revistă, *Simbolul,* din 1912, dovedeşte la ambii aleasa însuşire a marii lecţii de poezie (parnasiano-simbolistă) din acel anotimp liric. Desigur, „munca redacţională" de la *Simbolul* îi „oboseşte" pe tinerii poeţi / pictopoeţi, determinându-i să renunţe la asemenea eforturi pentru o vreme „de întremare".

Dar Ion Vinea şi Tristan Tzara, cei doi tineri redactori-poeţi bucureşteni de la *Simbolul*, din 1912, în febrilele vacanţe „de întremare lirică" pretrecute la moşia din *Gârceni-Vaslui,* între anii 1913 şi 1915,

îşi elaborează strategia avangardist-dadaistă, concretizând-o într-o serie de poeme; tot la Gârceni, Ion Vinea îi găseşte prietenului-poet de la *Simbolul,* Samyro, alias Samuel Rosenstock, noul pseudonim: *Tzara;* prenumele Tristan şi-l pune singur; Ion Vinea mărturiseşte în acest sens: «Pseudonimul de Tzara i l-am găsit eu, în 1915, într-o vară petrecută la Gârceni (Vaslui). La numele de Tristan a ţinut morţiş, ceea ce i-a atras infamul calambur Triste-#ne» (VOp, I, 501). Cât lucraseră în 1912, în redacţia de la *Simbolul*, tinerii Tristan Tzara şi Ion Vinea, „obosiţi" de exigenţele colaboratorilor de elită *(supra),* dar şi de elaborarea propriilor poezii (la Vinea, şi în forma fixă a sonetului), simt imperios „absoluta libertate a poeziei / artei", care să nu respecte vreun „canon", „vreo normă / regulă": în căutările lor în acest sens, mai ales cele din vacanţele din 1913 – 1915, petrecute la Gârceni-Vaslui, Ion Vinea şi Tristan Tzara inventează şi „jocul de-a poezia" – ca în „manifestul" de peste câţiva ani: *Luaţi un ziar. / Luaţi nişte foarfeci. / Alegeţi în ziar un articol care să aibă lungimea pe / care doriţi s-o daţi poeziei dumneavoastră. / Decupaţi articolul. Decupaţi de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în / alcătuirea articolului şi puneţi toate cuvintele într-o / pungă. / Agitaţi încetişor. / Scoateţi cuvintele, unul după altul, dispunându-le / în ordinea în care le veţi extrage. / Copiaţi-le conştiincios. / Poezia vă va semăna. / Iată-vă un scriitor deosebit de original şi înzestrat cu o / încântătoare sensibilitate…* –, „joc" prin care cuvintele pot intra într-o nuntire fără frontiere. „Descoperirea" pe care o fac ambii poeţi la Gârceni-Vaslui, noua lor poietică / poetică avangardist-dadaistă, se concretizează în producţiile lor lirice datând dintre anii 1913 şi 1915; la *Tristan Tzara*, este vorba despre poemele: *Chemare* (datat: «Pădurea Gârceni, 1913» – TzPrim, 43), *Înserează* (datat: «1913, Mangalia» – TzPrim, 28), *La marginea oraşului* (datat: «1913» – TzPrim, 30), *Glas* (datat: «Bucureşti, 1914» – TzPrim, 23), *** *Povestesc grădinii…* (datat: «1914» – TzPrim, 26), *Furtuna şi cântecul dezertorului, I, II* (poem datat: «1914» – TzPrim, 12; prima parte a poemului este publicată în *Chemarea,* nr. 2 / 11 octombrie 1915; partea a II-a, în *Azi,* anul III, 4 octombrie 1934), *Îndoieli* (datat: «1914 – 1915» – TzPrim, 38), *Vino cu mine la ţară* (poem datat: «Gârceni, 1915» – TzPrim, 15), *Cântec de război* (datat: «1915» – TzPrim, 18), *Verişoară, fată de pension* (publicat în *Noua revistă română,* vol. XVIII,

11 / 21 – 28 iunie 1915), *Vacanţă în provincie* (publicat în *Chemarea,* nr. 1 / 4 octombrie 1915) şi *Dumineca* (datat: «1915» – TzPrim, 33); la *Ion Vinea,* avem în obiectivul cercetării noastre poeziile: *Eternitate* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1597 / 30 iunie 1914, p. 1» – VOp, I, 497), *Fantezie* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1597 / 30 iunie 1914, p. 1» – VOp, I, 498), *Cântec de noapte* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1639 / 11 august 1914, p. 3» – VOp, I, 499), *Capitol* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1639 / 11 august 1914, p. 1» – VOp, I, 500), *Un căscat în amurg* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 27 / 16 august 1915, p. 531» – VOp, I, 501), *Soliloc* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 29 / 30 august 1915, p. 569» – VOp, I, 501), *Septembrie* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 34 / 4 octombrie 1915, p. 540» – VOp, I, 502), *Parada plecării* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 35 / 11 octombrie 1915, p. 684» – VOp, I, 504) şi *Stelele* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 39 / 8 noiembrie 1915, p. 762» – VOp, I, 506).

Aşadar, în vara anului 1915, cei doi tineri poeţi avangardişti-dadaişti, Samuel Rosenstock – „botezat" de Ion Vinea, cu numele de *Tristan Tzara* – şi „naşul" revin de la Gârceni-Vaslui, în Bucureşti, hotărâţi să intre în „*panoul central* al Poeziei". Ion Vinea şi Tristan Tzara se încrâncenează în credinţa că „jocul cuvintelor" descoperit de ei poate fi decretat drept principiu poetic / estetic; cei doi se încordează din nou şi scot în Bucureşti, la 4 octombrie 1915, primul număr al unei noi «reviste literare şi politice», săptămânalul *Chemarea*, prin care să-şi lanseze propriile teorii estetice şi producţiile lor lirice, „antiparnasiene" / „antisimboliste". Primul număr al revistei *Chemarea* «se deschide cu un *Avertisment incendiar* semnat de Ion Vinea, în care se proclamă „abandonarea tuturor dogmelor şi anchilozelor" şi legiferarea răzvrătirii „împotriva presei, bâlci de surle şi trompete, şi a cititorilor, masă amorfă şi brută de victime oneste şi inconştiente".» (HDic, 76). Este de fapt primul manifest avangardist-dadaist. Alături de *Avertismentul incendiar* al lui Ion Vinea este publicată şi poezia *Vacanţă în provincie* de Tristan Tzara: *Pe cer păsările nemişcate / Ca urmele ce lasă muştele / Stau de vorbă servitori în pragul grajdului / Şi-au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor. // Trece pe stradă domnul în negru cu fetiţa / Bucuria cerşetorilor la*

înserare / Dar am acasă un Polichinelle cu clopoţei / Să-mi distreze întristarea când mă înşeli // Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru / Amintire cu miros de farmacie curată / Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată, / Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia când o să-mi cânte cucul // Să ne coborâm în râpa / Care-i Dumnezeu când cască / Să ne oglindim în lacul / Cu mătăsuri verzi de broască // Să fim săraci la întoarcere / Şi să batem la uşa străinului / Cu ciocul păsărilor în coajă de primăveri / Sau să nu mai mergem nicăieri / Doliu alb la fecioara vecinului. (TzPrim, 7 sq. / cf. HDic, 76). După cum bine observa criticul Eugen Simion, tânărul poet de Bucureşti, din orizontul anului 1915, Tristan Tzara, «umileşte subiectele reputat lirice, solemne, misterioase prin comparaţii de o banalitate studiată; *o râpă* este ceva ce seamănă cu *Dumnezeu când cască; sufletul* este *un zidar care se întoarce de la lucru* (…), *amintirea* are *miros de farmacie curată…*» (SPT, 9); mai sunt evidente: „bruiajele" sintaxei / topicii, „bifurcarea" complementului circumstanţial de loc (să batem: 1. „la uşa străinului": 2. „în coajă de primăveri") întru „glisarea" eroului liric aidoma lui Făt-Frumos „la răscruce": „dinamitarea morfologiei basmului românesc, dispersarea mitemelor în „toate" punctele cardinale ale textului (*Bătrâna* din basm ce dă sfatul întru biruinţă lui Făt-Frumos devine „servitoare bătrână" interogată asupra „existenţei timpului mitic": *Omul Negru* din descântecele româneşti este substituit cu *domnul negru cu fetiţa,* „spurcarea cerului", *păsările cu plisc de fier…* etc.) pentru a da verosimilitate „şantierului" din care se întoarce „sufletul-zidar" în numele amintirii „cu miros de farmacie" (aluzie la „hotărârea-i demiurgică" de a face „curat ca la farmacie" în spaţiul poeziei), „şocarea receptorului" prin „profanare" / „spurcare" (cerul cu păsări fixe ca excremetele muştelor; „înflorirea baligilor pe cărare": lac – broască etc.), „puterea / capacitatea de dicţionar" întru „semănarea" cuvintelor în aria textului – rezultat al metodei „decupării vocabulelor" cu foarfecele dintr-un articol de ziar („forfecarea cotidianului") etc. În al doilea număr al revistei *Chemarea*, Tristan Tzara încredinţează luminii tiparului şi poemul *Furtuna şi cântecul dezertorului;* din volumul *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi Insurecţia de la Zürich…*, îngrijit de Saşa Pană, aflăm că poemul datează din anul 1914: *A plesnit lumina din obuze / Şi a crăpat fulger în mâna noastră… // (…) // Gerul:*

oasele fărâmă, carnea mănâncă / Noi lăsăm inima să plângă. // De ce alunecăm de-a lungul muntelui spintecat? / Zbierând şi-a descătuşat furtuna, leii… // (…) // E atât întuneric, că numai vorbele-s lumină. // (…) // Rup granate vinete bucăţi de cer încleştate în scuturi, / Muşcă gheaţa norilor şi se prăvălesc table de oţel în brumă / Pomii se mlădie cum corabia de funii / Smulg lilieci petale albe de pe romaniţa lunii. / Vântul îi azvârle şi sfâşie. / Numai mie noaptea nu-i frumoasă, / Numai mie. // Cântecul oprit gând: gerul oasele fărâmă carnea mănâncă / Lasă inima să plângă. (TzPrim, 9 sqq.). Penultimul stih, *Cântecul oprit gând: oasele fărâmă carnea mânâncă,* pune în evidenţă metoda dadaistă a confecţionării versului prin „forfecarea" articolului de ziar, urmată de decuparea cuvintelor, de vârârea lor în pungă (nu în pălărie, spre a evita ispita citirii lor şi „selectării" înainte de a le „extrage), apoi de uşoara agitare a pungii, de scoaterea cuvintelor din pungă şi de dispunerea lor în ordinea extragerii. Poetul nu se mai deranjează cu pusul conjuncţiilor coordonatoare / subordonatoare în frază („…fărâmă şi carnea mănâncă"), ori cu verbul auxiliar, cu timpul perfect compus („cântecul a oprit gândul"), lăsând cuvintele „în topica", în „forma" extragerii din pungă: *Cântecul oprit gând: gerul oasele fărâmă carnea mânâncă…* Aceeaşi reţetă avangardist-dadaistă, descoperită de ambii poeţi la Gârceni-Vaslui, o găsim şi în poemul lui Ion Vinea, *Un căscat în amurg,* scris în vara anului 1913, dar publicat în *Cronica,* din 16 august 1915 *(supra);* în acest poem, Ion Vinea elogiază misteriosul relief de Gârceni-Vaslui, cu un dâmb pe care «Dumnezeu a jucat table / şi a scăpat Gârcenii, zaruri cu geamul rotund», ori misterioasa pădure de Gârceni, «nervoasă ca o herghelie», pădure în care şi Tristan Tzara scrie poemul *Chemare* (TzPrim, 41 – 43); dar Ion Vinea, cu un „plus de rafinament" – pe care i-l dă faptul că este mai mare cu un an şi o zi decât prietenul său, Tristan Tzara –, valorifică mai bine resursele sinestezice (ale cuvintelor din articolele de ziar / dicţionar „trase cu penseta din pungă"), păstrând, unde este absolut necesar, şi conjuncţiile, surprinzând nu un *Dumnezeu care cască* gura-râpă (cf. *Vacanţă în provincie* de Tristan Tzara), ci un *Dumnezeu ce joacă table* (inspiraţia având aceeaşi sursă din care sa ivit şi la Tristan Tzara, în poemul *Vino cu mine la ţară,* comparaţia «o să jucăm şah ca doi farmacişti bătrâni»), un Dumnezeu neatent la aruncatul

zarurilor etc.: *A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie; pântecul ei, / valea mată şi rotundă, în bruma dealurilor: femeie goală între perne moi. / Cloşcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle / săteşti – şi pe un dâmb din fund Dumnezeu a jucat table / şi a scăpat Gârcenii, zaruri cu geamul rotund. / …De o săptămână nici un factor poştal n-a mai sunat din corn, călare / în schimb, iată un popă-negru călăreşte cu picioarele în şosea / iată depărtarea muge şi s-aşterne pe o cireadă / iată vântul se înhamă cu tălăngi moştenite din tată în fiu / iată… / nu mai ştiu, pesemne e târziu, / căci luceşte sărăcia-n luminiţe la ferestre mici ca nişte iconiţe / căci gospodăriile cerului s-au închis / sfinţii şi-au lepădat pe nori nestinse pipele şi s-au culcat cu nevestele / căci turme biblice şi plictisite urcă, urcă, urcă, urcă pe / cărare şi pocnesc bice, hăis-ceà şi vorbe murdare.* (VOp, I, 134). Ion Vinea a păstrat în taina laboratorului său din Bucureşti „*comoara poeziei* avangardist-dadaiste" descoperită cu prietenul său la Gârceni-Vaslui; Tristan Tzara „a vândut-o" la Zürih-Elveţia, în schimbul celebrităţii numelui său.

Al doilea dadaism, sau dadaismul de Bucureşti – Zürich / Paris. După cum se ştie, în 1916, România intră în primul război mondial. Neexpunându-se pericolului bombardamentelor, Tristan Tzara, prin ianuarie 1916, părăseşte Bucureştiul şi se îndreaptă spre Elveţia, ţara „ocolită" de taifunurile primei conflagraţii mondiale, stabilindu-se la Zürich pentru o vreme în care numele îi este sortit rapidei celebrităţi europene / universale. Firește, tânărul Tristan Tzara duce cu el din Bucureşti-România, la Zürich-Elveţia, şi „noua estetică avangardist-dadaistă" elaborată (la Gârceni-Vaslui şi Bucureşti) cu prietenul său, Ion Vinea, cât şi „tezaurul său" de *nouă poezie*, lansându-le pe „piaţa artelor" din noua-i reşedinţă, *estetică* şi *poezie* ce şochează, ce devin modă / curent, ce capătă de-acum numele de mişcare *dadaistă*, de *dadaism*. Estetica / mişcarea avangardist-dadaistă porneşte din Bucureşti-România (de la Ion Vinea, Tristan Tzara, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca ş. a.), ajunge la Zürich-Elveţia (prin Tristan Tzara ce, la 8 februarie 1916, în *Cabaretul Voltaire,* „botează" curentul, în prezenţa „principalilor aderenţi", cu numele de *dadaism* – la „ceremonie" participând Hugo Ball, Hans Arp, Richard Heuelsenbeck

ş. a.: Tristan Tzara «vâră la întâmplare cuţitul de tăiat hârtie într-un *Larousse* şi dă de cuvântul *Dada* care e în capul coloanei din dreapta şi înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants…”: / … / curentul fu deci numit *Dada;* grupul publică întâiul *Le Cabaret Voltaire* – iunie 1916 –, apoi buletinul *Dada* – cinci numere din iulie 1917 în mai 1919 – şi în sfârşit *Cannibale* – 1920» – CPes, 23 sq.), iar de aici, la Paris, de unde „ia circuitul universalităţii”, arătându-şi „a doua faţă a monedei” ca suprarealism. Mai departe, istoria avangardist-dadaistă este cunoscută (cf. CPes, 23 sqq. / TzPrim, 107 sqq.).

§ Daoism (Taoism)

(din chinezescul *Dao / Tao*, „cale” + suf. *-ism*)

Daoismul – sau *Taoismul* – este una dintre religiile chineze, întemeiată pe sistemul filosofic al lui Lao Zi (604 – 571 î. H.), având în nucleu principiul *Dao / Tao*, „Calea Adevărului”, desemnând „elementul primordial absolut în geneza universului”, în jurul căruia se constelează trei „învelişuri doctrinare”: (1) purificarea *ens*-ului uman prin anihilarea narcisismului / egoismului, a iubirii de sine; (2) contopirea cu Dao / Tao prin pierderea sinelui; (3) obţinerea forţei de propulsare, de spargere limitelor tragic-existenţiale, spaţio-temporale, prin contopirea individualului cu Dao / Tao.

«Dao / Tao este acela de care nu poţi să te îndepărtezi; acela de care poţi să te îndepărtezi nu este Dao / Tao» este fraza esenţială din Zhongyong / „Doctrina Mijlocului”. Alan Watts, în lucrarea «Dao – calea ca o curgere de apă», ne îndeamnă să ne limpezim paradoxul, luând seama la dialogul dintre doi maeştri ai Budismului-Chan, Nan Quan şi Zhao Zhou: «Zhao Zhou a întrebat: „Ce este Dao?” / Maestrul (Nan Quan) a replicat: „Conştiinţa ta obişnuită este Dao”. / „Cum se poate să-i fii din nou pe potrivă, te îndepărtezi pe dată de el”. / „Dar dacă nu-ţi pui în minte una ca asta, cum poţi oare să-l cunoţti pe dao?” / „Dao, a spus maestrul, nu ţine nici de cunoaŞtere, nici de lipsa de cunoaştere. Cunoaşterea este falsă înţelegere; lipsa de cunoaştere este

oarbă neştiinţă. Dacă îl înţelegi cu adevărat şi dincolo de orice îndoială, dao este precum cerul gol. De ce să amesteci aici binele şi răul?" (…) Cu alte cuvinte, oamenii încearcă să forţeze lucrurile numai atunci când nu-şi dau seama că lucrul acesta este imposibil – că nu te poţi îndepărta în nici un fel de curgerea naturii. Îţi poţi imagina că te afli în afara lui Dao sau că eţti separat de al şi că astfel poţi fie să-l urmezi, fie nu: dar chiar acest fel de a te imagina se află el însuşi cuprins în curgerea lucrurilor, căci nu există nici o altă cale în afara Căii. Vrând-nevrând, noi suntem ea şi mergem o dată cu ea. (…) Dao nu este decât un nume pentru orice se întâmplă sau, cum scrie Lao zi, „Principiul Dao este ceea ce se petrece de la sine *(ziran*)"» (WatD, 66 sq.).

§ Descântec

(din pelasgo-thraco-dacicul *descanticua*, „fără cântec": v. lat. *canticum,* „cântec")

Decântecul este specia epic-folclorică, având adesea şi elemente lirice, în funcţie de destinaţie / receptor, care constă într-un oralo-text, de regulă, magic-simbolic, „inhibator" / „hermetic", „misteric / iniţiatic", adresat de „vraciul" / „medicul" pelasgo-thraco-dac, sau valah / dacoromân-arhaic, aflat, în antichitate, în sfera Zalmoxianismului, iar dincoace de primul secol al erei noastre, tot mai mult din sfera Creştinismului Cosmic, desigur, atât bolnavului, cât şi asistenţei, în vrema exercitării practicilor tămăduitoare (cu plante medicinale în diferite „combinaţii", „proporţii", „formule", ori cu substanţe chimice), cu scop dublu, psihoterapeutic şi „de a-şi asigura secretul profesiei".

Descântecul se atestă în orizontul anului 403 î. H., acompaniind practicile psihoterapeutice ale medicilor Cogaionului / Sarmizegetusei, ale medicilor-militari ai Zalmoxianismului. Platon (428 – 347 î. H.), în «*Charmides*» (156, c – 157, b), certifică în acest sens: „Tot aşa e, Charmides, şi cu *descântecul nostru. L-am deprins acolo, în tabără*

militară, de la un thrac, unul dintre medicii lui Zalmoxis, despre care se zice că stăpânesc meşteşugul de a te face nemuritor. Şi spunea thracul acesta, că medicii greci pe bună dreptate iau seama la cele pe care tocmai le pomeneam; numai că «Zalmoxis – adăugi el –, regele nostru, ce e (ca şi un) zeu, arată că, după cum nu trebuie să încercăm a vindeca ochii fără să vindecăm capul, sau capul fără să ţinem seama de trup, tot astfel nici trupul nu poate fi însănătoşit fără (să ţinem seama de) suflet. Aceasta şi e pricina pentru care medicii greci nu isbutesc să vindece cele mai multe boli: ei nu se ridică până la întregul de care ar trebui să se îngrijească, iar dacă nu-i merge bine acestuia, nici partea nu se poate însănătoşi. Şi toate de aici pornesc – îmi lămurea el –, de la suflet: atât cele rele cât şi cele bune ale trupului ori ale făpturii noastre depline, şi de aici se revarsă ele, aşa cum de la cap totul se resfrânge asupra ochilor. Prin urmare, mai ales sufletul se cade îngrijit, dacă avem de gând să aducem la o bună stare atât capul cât şi restul trupului. Iar sufletul – arăta el, dragul meu –, se îngrijeşte cu anume *descântece* şi *descântecele acestea nu sunt altceva decât rostirile frumoase*. Din asemenea rostiri se iscă în suflete înţelepciunea; iar o dată ce aceasta iese la iveală şi stăruie în noi, îi e lesne să deschidă cale sănătăţii şi către cap şi către trrupul tot.». Învăţându-mă aşadar asemenea leac şi asemenea descântec, mă îndemna să nu mă las înduplecat de nimeni să-i îngrijesc capul cu leacul acesta, până nu-mi va fi înfăţişat mai întâi sufletul spre a fi îngrijit prin descântec…" (PO, I, 183 sq.). Desigur, de la rostirile frumoase ale descântecului din oralitatea cultă a Zalmoxianismului, ce a impresionat pe filosof, în orizontul anului 403 î. H., descântecul a străbătut cele aproape două milenii ţi jumătate până în zilele noastre; pentru farmecul poeziei conţinute reproducem aici un fragment dintr-un «Descântec de albeaţă» (adică de tămăduire a cataractei), aşa cum a fost cules şi publicat în anul 1879, în «Albina Carpaţilor»: «- Eu cum nu m-oi tângui / Şi cum nu m-oi glăsui / Cu glas mare / Până-n cer, / Cu lacrămi / Până-n pământ? / C-am sânecat / Ş-am mânecat / De la casă, / De la masă, / Pe cale, / Pe cărare, / Gras / Şi frumos, / Rumen / Şi voios; / Dar, când am fost / La mijloc de cale, / de cale, de cărare, / M-au întâlnit / Vântoasele / Şi Frumoasele; / D-în pământ m-au trântit, / Gras-negru m-au făcut, / Cu ţărnă m-au acoperit, / Albeaţă-n ochi

mi-au băgat, / Făr' de vederi m-au lăsat! / – Taci, Ioane, nu mai plânge / Cu lacrămi de sânge; / Nu te tângui, / Nu te glăsui / Că eu te-oi lecui! / Maica Domnului, / Din poarta Cerului / Scară de aur a slobozit…» (TPp, II, 3o sq.). Un „descântec de dragoste", rostit „pe mosor" de fecioara părăsită de Făt-Frumosu-i, ori, poate, chiar această «Vrajă de ursită», plină şi de „poezia cifrelor", inspiră, desigur, şi poeţi parnasiano-hermetici de talia lui Ion Barbu: «Brâne, brânişorul meu, / Fă-te şarpe laur, / Şarpe balaur, / Cu solzii de aur, / Cu totul de aur, / Cu 24 de picioare / Mergătoare, / Cu 24 limbi / Împungătoare, / Cu 24 aripi / Zburătoare. / Brâne, brânişorul meu! / De-a fi în sat aicea, / De-a fi la aal doilea, / De-a fi la al treilea, / De-a fi la al patrulea, / De-a fi la al cincelea, / De-a fi la al şaselea, / De-a fi la al şaptelea, / De-a fi la al optelea, / de-a fi la aal nouălea, / De-ar fi orişiunde-ar fi, / Cu limbele / Să-l împungi, / La inimă / Să-l străpungi / Şi la mine / Să-l aduci, / Şi cu solzi / Să-l solzeşti, / Şi la mine / Să-l porneşti…» (TPp, II, 56). Într-o baladă ca «Riga Crypto şi lapona Enigel» de Ion Barbu, astfel de descântece reverberează autentice profunzimi de suflet cogaionic: «Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adânc în el; / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i cheală; // Şi sucul dulce înăcreşte! / Ascunsa-i inimă plesneşte, / Spre zece vii peceţi de semn, / Venin şi roşu untdelemn…/ (…) // De a rămas să rătăcească / Cu altă faţă, mai crăiască: / Cu Laurul-Balaurul / Să toarne-în lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măsălariţa-mireasă, / Să-i ţie de împărătească.». Costatăm că, din 1927, anul volumului de debut, «Cuvinte potrivite», descântecul devine o lirică specie cultă şi prin pana lui Tudor Arghezi: «Lacăte, cine te-a închis / La uşa marelui meu vis? / Unde ni-i cheia, unde-i păzitorul, / Să sfarăme zăvorul / Şi să vedem în fundul nopţii noastre / Mişcându-se comorile albastre? / Un pas din timp în timp, greoi, / Se apropie, dar a trecut de noi. / Toţi paşii se sfârşesc şi pier / Pentru urechea ta de fier. / De-o vână-ntoarsă peste tine / Cred că atârnă din văzduh glicine / Şi, de pe bolţi, zorele / Şi muguri şi ciorchini de stele. / Cine va pune-n uşa noastră cheie / O singură scânteie? / Lumina ochiul şi-l aşază / Şi-n încăpere caută să vază. / Lacătul simte şi tresare / Cu bezna mea, ca de o sărutare. / Stea, nu poţi tu intra-n veriga lui / Şi lacătul tăcerii să-l descui?» (*Descântec* – ArV, I, 26).

§ l Descriere

(din infinitivul lung al verbului *a descrie*)

Descrierea este o modalitate de oglindire – cu cea mai mare fidelitate – a realităţii exterioare / interioare, prin cuvânt / text.

Ca „pictură în cuvinte", descrierea se evidenţiază drept mod-mimesis «de a se reprezenta în scris întâmplări, oameni, locuri, lucruri» (DTL, 117); se relevă şi ca stil narativ-plastic de configurare a unui tablou – peisaj, portret, scenă etc. Descrierea datează din zorii istoriei literaturii universale; în *Iliada* de Homer, celebră este şi descrierea scutului eroului pelasgo-daco-thrac, originar de la gurile Dunării, Achile.

Istoria literaturii române înregistrează încă de la începuturi o serie de descrieri de mare originalitate: «Când ei n-au găsit pe corpul său nici o urmă a maltratărilor lor, au luat o osie de car, au pus-o pe umerii lui Sava şi i-au întins mâinile până la extremităţile osiei. Tot aşa i-au legat şi picioarele, întinzându-i-le pe altă osie; şi cum era astfel legat, în bătătură l-au pus cu faţa la pământ şi n-au încetat a-l chinui aproape toată noaptea. Dar când gealaţii au adormit…» (Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia şi Betranion de Tomis, *Pătimirea Sfântului Dacoromân Sava la râul Buzău,* 372 d. H. – CDCD, 148); «(…) Ne apăreau – ca-n faţa ochilor – tablouri cu parcelele averii, strămoşească moştenire, şi cu frumuseţile din plaiurile-ntinse, cu singurătăţi şi cu păduri ce pot să-ncânte pe monah, ce pot să-i dăruiască bunul vieţii.» (Sfântul Ioan Cassian, *A douăzeci şi patra convorbire duhovnicească,* 429 d. H. – CDCD, 7 / 126); «Cel mai înalt munte este Ceahlăul; (…) El se află în ţinutul Neamţului, nu departe de izvoarele Tazlăului; coastele îi sunt îngheţate de zăpezi care nu se topesc de la an la an; vârful însă nu-i acoperit nicicând de nea, fiindcă se pare că se înalţă mai sus decât norii care aduc zăpadă. Din vârful lui, care se ridică foarte mult în înălţime ca un turn, porneşte la vale un pârâu cu o apă foarte limpede şi, rostogolindu-se cu mare huiet printre

stânci, se aruncă în râul Tazlău. Drept la mijlocul lui se vede o statuie străveche, înaltă de cinci coţi, închipuind o babă înconjurată, dacă nu mă înşel, de douăzeci de oi, din sexul căreia curge un izvor nesecat. Este desigur greu de spus dacă natura şi-a arătat în acest monument fantezia ei, sau dacă mâna iscusită a unui artist a plăsmuit-o aşa. Statuia nu e aşezată pe nici o temelie, dar, pe când în rest face una cu stânca, pântecele şi dosul le are libere; chiar dacă ai vrea să admiţi că printr-un anume meşteşug crăpăturile au fost astupate cu var – nu neg că multe asemenea invenţii ale celor vechi s-au pierdut între timp prin urgia vremilor – totuşi cu greu se poate închipui cum a fost dus un canal prin picior până în partea cu pricina, deoarece primprejur nu e nicăieri nici urmă de vreun izvor sau albia vreunei ape…» (Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae / Descrierea Moldovei*, 1716 d. H.) etc.

În genul epic, descrierea este subsumată artei naraţiunii. În genul liric, a persistat până la simbolişti; parnasienii „au propulsat" descrierea la apogeu; însă estetica simbolismului, punând accentul pe wagnerianism / instrumentalism, pe inefabil, pe corespondenţe / sinestezii etc., a eliminat din poezie descriptivismul.

În poezia română din ultimele două secole, descrierea / descriptivismul cunoaşte o culminaţie în pastelurile lui Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Ion Pillat, Adrian Maniu ş. a.; în proză, descrieri monumentale întâlnim la Calistrat Hogaş, M. Sadoveanu, Mateiu Caragiale, George Călinescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Geo Bogza, Fănuş Neagu ş. a.

§ l Deznodământ

(după fr. *dénouement* < *dénouer* – „a deznoda")

Deznodământul este partea subiectului unei opere literare în care „nodul gordian" proiectat în „intrigă" este, în sfârşit, „dezlegat".

Deznodământul poate fi – din punct de vedere estetico-literar – *firesc* (atunci când se iveşte ca «rezultat în mod logic din desfăşurarea

acţiunii, a interacţiunii caracterelor, pasiunilor etc.» – DTL, 118), sau *artificial* (când survine «în mod neaşteptat, printr-o intervenţie din afara acţiunii», *deus ex machina*, ca la antici, ori „accident modern"); mai poate fi: *absurd, amânat (suspense), aşteptat, brusc, fericit, logic, neprevăzut, previzibil* etc. (v. *supra*, compoziţie).

§ Dialect, subdialect, grai

(lat *dialectus* < gr. *dialektos* < *dia-*, „cu / prin" + *-legein*, „a vorbi")

Dialectul este o macro-unitate lingvistic-geografică din întregul unei limbi, direct-subordonată limbii naţionale, distingându-se printr-un ansamblu de particularităţi fonetice, lexicale, morfo-sintactice şi topice, dar şi psiho-lingvistice, macro-unitate în care se relevă mai multe micro-unităţi lingvistic-geografice, numite „subdialecte", sau graiuri.

Dialectele limbii valahe, adică ale limbii dacoromâne / române contemporane, potrivit geografiei lingvistice din secolul al XX-lea, sunt în număr de opt: (1) *dialectul moldovean* (vorbit în provinciile Moldova şi Bucovina, din România de azi, în republica Moldova, în sate din Ucraina de la vest de Nipru, în sudul Basarabiei – cele două judeţe trecute de Stalin în administraţia R. S. S. Ucraineene, în Bucovina de Nord / „regiunea Cernăuţi" şi în Maramureşul de Nord, „dăruit" tot de Stalin R. S. S. Ucraina), (2) *dialectul maramureşean* (vorbit în Maramureşul de Sud, din România de azi, în Maramureşul de Nord, „dăruit" tot de Stalin R. S. S. Ucraina şi în Maramureşul de Nord-Vest din Slovacia, din Nordul Ungariei şi din nord-estul Cehiei), (3) *dialectul crişean* (vorbit în Ţara Crişurilor din România de azi şi în sate din Ungaria de azi, situate în Valea Tisei dintre Someş şi Mureş), (4) *dialectul bănăţean* (vorbit în partea Banatului din România de azi, în Voievodina din Iugoslavia / Serbia de azi şi în sate din sudul Ungariei), (5) *dialectul istroromân* (în curs de dispariţie, vorbit la ora actuală de cîteva sute de locuitori ai unor sate din Peninsula Istria, din Slovenia, din Croaţia, din Bosnia-Herţegovina şi din vestul Muntenegrului), (6)

dialectul macedoromân (sau *aromân* – vorbit în localităţi din Macedonia, nordul Greciei, Albania, sud-vestul Bulgariei şi sudul Iugoslaviei), (7) *dialectul meglenoromân* (având aria în Grecia – regiunea Meglen) şi (8) *dialectul muntean* (vorbit în România dintre Carpaţii Meridionali şi Dunăre, adică în provincia Muntenia, de unde îi vine şi numele, în România dintre Dunăre şi Marea Neagră – provincia Dobrogea, în sate din fostele judeţe Cadrilater şi Durostor din sudul provinciei dacoromâneşti Dobrogea / Dunogaetia, sau fosta provincie imperial-romană Sciţia Mică, dăruite de Imperiul Rus, Bulgariei, în sate situate pe Valea Dunării,din Serbia şi din Bulgaria, în sate situate în Valea Timocului – regiunea ce ţine de Serbia-Iugoslavia – şi în regiunea timoceană ce ţine de Bulgaria). Fiecare dialect are în componenţă două-trei „unităţi lingvistic-teritoriale", *subdialectele,* care, la rându-le, îşi subordonează (lingvistic-geografic) două-trei *graiuri*; de exemplu, *dialectul muntean* are: (1) *subdialectul oltean* (vorbit în Oltenia-România), cu graiurile: *oltean-sudic / doljean, gorjean, vâlcean* etc.; (2) *subdialectul timocean* (vorbit în regiunea Timocului), cu *graiul timocean de est* (vorbit în Bulgaria) şi *graiul timocean de vest* (vorbit în partea ce ţine de Serbia-Iugoslavia), (3) *subdialectul muntean propriu-zis* (vorbit între Olt şi Buzău), cu graiurile: *argeşean, teleormănean, ialomiţean, prahovean* etc.; (4) *subdialectul dobrogean* (vorbit în provincia istorică a Dobrogei – aria pe care a avut-o ca provincie imperial-romană sub numele de Sciţia Mică), cu *graiul dobrogean de nord* şi *graiul dobrogean de sud*.

§ Dialectologie

(cf. fr. *dialectologie*)

Dialectologia este o disciplina lingvistică având în obiectiv studierea şi descrierea dialectelor şi graiurilor unei / unor limbi, dispersarea acestora într-un anumit spaţiu lingvistic-geografic, întocmirea hărţilor / atlaselor lingvistice etc.

§ l Dialog

(lat. *dialogus* / cf. fr. *dialogue*)

Prin *dialog* – într-o operă literară – se înţelege conversaţia / discuţia dintre personaje, un mijloc, o modalitate prin care autorul îşi pune eroii să vorbească spre a se dezvălui „direct" psihologia acestora, ori spre a tensiona intriga, propulsând acţiunea spre un deznodământ.

Se ştie că dialogul înseamnă orice situaţie de comunicare orală în care protagoniştii sunt alternativ atât emiţători, cât şi receptori; în opera literară, această formă a comunicării orale se face în „regia" autorului, spre a dinamiza acţiunea şi spre a atrage receptorul în calitatea de „martor". Desigur, dialogul presupune un ansamblu de interacţiuni verbale, susţinute – „în regia autorului" – de elemente paraverbale şi nonverbale, presupune o anumită structurare, cu o „celulă bazală", „perechea de replici": mai presupune şi o anumită „dependenţă de context (împrejurarea în care se desfăşoară dialogul, un „grad" de cunoaştere a colocutorilor, raporturi sociale, afective). În structurarea dialogului, autorul are în vedere o anumită strategie, presupunând două componente: (1) ansamblul de interacţiuni între cel puţin doi colocutori; (2) ansamblul de măsuri pe care vorbitorul le poate lua, pentru ca ale sale acţiuni asupra receptorului să fie eficiente. În partea introductivă se imprimă o direcţie ce conţine „oferta de dialog": în partea centrală, se relevă „consecinţele ofertei de dialog": partea finală este marcată de retragerea din comunicare a unui participant la dialog, fiind anunţată sau nu „civilizat" (tot în „regia" autorului). Strategia dialogului presupune: câştigarea bunăvoinţei receptorului, verificarea periodică, sau nu, a atenţiei partenerului, reliefarea unor anumite elemente de mesaj. În „regulile dialogului" intră: (1) felul de a prelua cuvântul (însuşirea rolului de emiţător prin ofertă, sau prin integrare într-un dialog deja în desfăşurare; preluarea cuvântului prin brutala întrerupere a celuilalt este: fie semn de lipsă de educaţie, fie rea-voinţă); (2) durata intervenţiei; (3) contextul (şi adecvarea mesajului); (4) concordanţa dintre *ce* urmăreşte să spună un personaj şi *cum* spune; (5) direcţia de desfăşurare etc.

Dialogul este şi o specie filosofic-eseistică, având o strălucită tradiţie, de la Platon (*Charmides, Phaidros* etc.) şi Cicero (*De Amicitia / Despre prietenie*, *De senectute / Despre bătrâneţe* etc.), prin perioada evmezică (Dimitrie Cantemir, *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul,* din anul 1698), până în epoca modernă, în secolele al XIX-lea şi al XX-lea fiind cultivat tot mai rar de către filosofi (E. Renan, *Dialoguri filosofice*), dar întâlnit mai frecvent la o serie de scriitori, îndeosebi, la critici, istorici, teoreticieni literari: Paul Valéry *(L'Ame et la Danse / Sufletul şi dansul),* M. Dragomirescu, E. Lovinescu, G. Călinescu *(Cronicile optimistului),* Şerban Cioculescu ş. a.

§ Dionisiac

(de la „zeul pelasgo-thrac al vinurilor / orgiilor", *Dionysos*)

Prin *dionisiac* este desemnată categoria estetică în antonimie cu apolinicul, categorie prin care se relevă «spargerea echilibrului, lipsa de formă, răscolirea instinctelor» (DTL, 33), stările paradoxale, beţiile / orgiile, violenţa domnind peste raţiune etc.

(*supra* – apolinic)

§ Discurs

(lat. *discursus,* „alergare încoace şi încolo": cf. fr. *discours*)

Prin *discurs* înţelegem o specie a genului oratoric, rezidând într-o expunere „academică" pe o temă politică, morală, literară, ştiinţifică etc., în faţa unui auditoriu elevat.

Discursurile sunt: academice (la deschiderea / închiderea unor sesiuni, la congrese etc.), funebre, juridice, religioase – didahii, omilii, panegirice etc.

§ Distih

(din gr. *distichos,* „cu două rânduri”)

Distihul este strofa alcătuită numai din două versuri.

Dintr-un distih – cu versul prim de două silabe (un troheu), celălalt fiind de doi trohei – este alcătuită şi cea mai scurtă formă fixă de poezie din lume, *salmul* (*infra /* cf. TFul, 88).

§ l Dramaturgie

(cf. fr. *dramaturgie*)

Prin *dramaturgie* este desemnată – pe de o parte – arta de a scrie opere destinate punerii în scenă şi de a le interpreta şi – pe de altă parte – totalitatea pieselor de teatru ale unui popor, ale unei epoci.

După cum se poate observa cu multă uşurinţă, conceptul de *dramaturgie* este cu mult mai cuprinzător decât cel de *gen dramatic*, incluzând şi *spectacolul dramatic*, şi *istoriile „tezaurizării*” celor două compartimente.

s l Dramă

(cf. fr. *drame* < gr. *drama* – „acţiune”)

Drama este specia genului dramatic cu intrigă / conflict la cea mai înaltă tensiune, dezvoltată în discrepanţa dintre idealul / ideea de noblețe – de cele mai multe ori din sfera absolutului – care frământă / mistuie un erou, ori mai mulţi, şi nimicnicia mediului / semenilor, ce acţionează împotriva protagonistului, obligându-l să evolueze între situaţii comice şi tragice, spre un deznodământ marcat, în majoritatea cazurilor, de sinucidere, sau de o „moarte banală” ce nu-i permite să guste din rodul împlinirii visului de-o viaţă.

Istoria dramei începe din antichitatea greco-latină, prin «drama cu satiri», destinată „detensionării" publicului în urma vizionării trilogiei tragice (*Cyclopul* de Euripide), traversează epoca evmezică prin «drama liturgică» şi secolul al XVII-lea, francez, prin *tragicomedii* (*Nicomède* de Pierre Corneille, *Don Juan* de Molière etc.), spre a-şi descoperi formula „modernă" de prin secolul al optsprezecelea încoace, prin Beaumarchais (*Eugènie,* 1767), prin Lessing *(Nathan Înţeleptul),* prin Schiller *(Hoţii, Intrigă şi iubire),* prin Victor Hugo (*Cromwell,* 1827, dramă celebră şi prin prefaţa-manifest de afirmare a romantismului) ş. a.

În „decaedrul de aur" al istoriei dramei româneşti se relevă: *Răzvan şi Vidra* de Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Apus de Soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, *Patima roşie* de Mihail Sorbul, *Jocul Ielelor* de Camil Petrescu, *Meşterul Manole* de Lucian Blaga (capodoperă a expresionismului), *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Arca bunei speranţe* de I. D. Sârbu şi *Iona* de Marin Sorescu.

§ Elegie

(lat. *elegia* – „cântec de doliu" / fr. *élégie*)

Elegia este specia genului liric în care sunt exprimate sentimente de regret, de sfâşietoare tristeţe / durere a fiinţei umane ce are revelaţia ireversibilei scurgeri a anilor / vieţii şi a apropierii ineluctabile de pragul thanaticului.

Elegia şi-a precizat identitatea în literatura latină, în epoca lui August, când şi-a restrâns conţinutul, de la simpla alternanţă a unui hexametru şi a unui pentametru, şi de la dispunerea – indiferent de conţinut – în tiparul distihului (ca în literatura elină), la gama sentimentelor îndurerării / plângerii, ca în lirica lui Tibul, Properţiu, Ovidiu ş. a. Astfel, s-a transmis prin epoca evmezică – prin Petrarca, Ronsard (1524 – 1585) ş. a. –, spre secolul luminilor, când specia s-a reînvigorat spre spiritul ei modern, graţie aportului unor poeţi de o

sensibilitate deosebită: englezul Edward Young (1683 – 1765), francezul André Chénier (1762 – 1794), germanii: Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 – 1803), Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) ş. a.; maxima potenţare lirică a elegiei s-a produs în secolul al XIX-lea, în corola îmbogăţită a speciei evidenţiindu-se «polarizări pe motive ca singurătatea, despărţirea de iubită, efemeritatea sau vidul existenţei, moartea, caducitatea civilizaţiilor; mai toţi marii exponenţi ai lirismului romantic sunt şi autori de elegii, de la Lamartine la Hölderlin, de la Shelley la Leopardi; în noua structurare a poeziei, care are loc în etapele de evoluţie ale modernismului, de la Baudelaire încoace, trebuie spus că elegia, ca şi celelalte specii ale genului liric, îşi pierde, într-un fel, limitele tradiţionale; astfel, începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, la Verlaine sau Laforgue bunăoară, nu se mai poate vorbi de elegii propriu-zise, ci de versuri cu accente elegiace; diversificarea şi nuanţarea tot mai complexă a tristeţii în poezie duc în secolul al XX-lea la manifestări insolite în materie, cu un Rilke, Trakl sau Esenin.» (DTL, 138).

În „decaedrul de aur" al elegiei româneşti îşi arată monumentalitatea: *Adio. La Târgovişte* de Gr. Alexandrescu, *O fată tânără pe patul morţii* de Dimitrie Bolintineanu, *Mai am un singur dor* de Mihai Eminescu, *Moartea narcisului* de Dimitrei Anghel, *De-a v-aţi ascuns…* de Tudor Arghezi, *Elegie* de George Bacovia, *Gorunul* de Lucian Blaga, *Steaua somnului* de Ion Vinea, *Elegia a zecea* de Nichita Stănescu; din lirica refluxgeneraţiei postbelic-secunde, se alătură şi *Lilium breve – Recviem pentru emisfera de aur* de Ion Pachia Tatomirescu: «Maci sângerii / vor creşte pe mormântul meu: / tu, fecioară cu umblet frumos caligrafiind / infinitul de crini ce-mi bate-n câmpul tâmplelor, / tu, iubita mea cu ochi de-o necunoscută lumină, / vei călca razele dese şi fragede, / aplecându-le în acoperişul meu de lut înrădăcinat – / şi nebănuiţii mei dinţi de-nrouraţi mărgărinţi / te vor prinde imperceptibil / de călcâiul trandafiriu – / iar tu te vei rosti uşor, mireasa mea, / aur dureros de dulce!» (TLil, 43).

§ l Elemente ale situaţiei de comunicare

După cum se ştie, *situaţia de comunicare* este orice stare în care este prezentă informaţie, având ca *elemente* fundamentale: *emiţătorul, receptorul, mesajul, codul, canalul şi referentul*.

§ Elipsă

(lat. *ellipsis,* „omisiune")

Elipsa este o figură de stil ce desemnează „subînţelegerea" într-un context a două sau mai multe cuvinte, din nevoia de „concentrare".

Dacă este subînţeles un verb, construcţia devine „nominală": «Paşii lor sunt muzici, imnurile – rugă.» (Ion Barbu, «Poartă»).

§ l Emiţător

(lat. *emittere*, „a trimite afară, a lăsa să iasă", > *a emite* + suf. *-/ă/tor*)

Emiţătorul este sursa de informaţie prezentă într-o situaţie de comunicare.

Prezenţa emiţătorului, a sursei de informaţie este absolut obligatorie într-o situaţie de comunicare. Alături de *emiţător, canal, cod,* celelalte elemente constitutive ale situaţiei de comunicare mai sunt: *mesajul, receptorul, referentul şi feed-back-ul.*

§ Endecasilab

(lat. *hendecasyllabus, „unsprezece*")

Endecasilabul desemnează versul din unsprezece silabe, „recomandat", îndeosebi, în alcătuirea sonetului.

§ Enjambement

(din fr. *enjamber,* „a trece peste")

Prin *enjambement* (sau *ingambament*) se înţelege procedeul de versificaţie constând în continuarea ideii poetice, fără vreo marcă (pauză /"cezură"), în stihul următor, ori în următoarele, condiţia fiind ca termenul, sau grupul de cuvinte, „rămas singur" în dispunerea pe spaţiul liric, să sugereze o mişcare ondulatorie, „de relief", a frazei, cu efecte stilistice superioare.

Modernii folosesc ingambamentul pentru „fluidizarea versului": «În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot / şi-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge.» (*Gorunul* de L. Blaga).

§ l Enumeraţie

(lat. *enumeratio* – „înşirare" / fr. *énumération*)

Enumeraţia este figura de stil care constă într-o înşiruire de termeni cu sensuri complementar-pliante în con-textul poemei, cu scopul de a da impresia de amplificare a ideii exprimate şi de a-şi afla în receptor un spaţiu reverberator de catharsis.

Memorabile enumeraţii în spiritul esteticii romantismului aflăm în creaţia eminesciană: – *«Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Apele-astupându-le...»/ / (...) // «- ... Iar noi locului ne ţinem, / Cum am fost aşa rămânem: / Marea şi cu râurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna şi cu soarele, / Codrul cu izvoarele.»* («Revedere» de Mihai Eminescu); *De din vale de Rovine / Grăim, Doamnă, către Tine, / (...) / Să-mi trimiţi prin cineva / Ce-i mai*

mândru-n valea Ta: / Codrul cu poienele, / Ochii cu sprâncenele; / Că şi eu trimite-voi / Ce-i mai mândru pe la noi: / Oastea mea cu flamurile, / Codrul şi cu ramurile, / Coiful 'nalt cu penele, / Ochii cu sprâncenele… («Scrisoarea III» de Mihai Eminescu) etc.

De reţinut sunt şi enumeraţiile *în spiritul esteticii* expresionismului: «… aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister, / şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari / sub ochii mei – / căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte. (Lucian Blaga, «Eu nu strivesc corola de minuni a lumii»); or *în spiritul esteticii paradoxismului*: «Gura lupului, eu n-am legat, Cuvinte, / ca dobitoacele să nu-mi mănânce – / că-n casa mea nu-i loc de animale, / că-n pielea mea nu-i pajişte, că-n capul meu nu li-este / frunzarul necesar pentru-adăpost şi iarnă; / eu n-am legat nici nunţi, nici cununii, / nici iarba n-am legat-o, nici frunză şi nici ape / vrăjitoreşti n-am azvârlit în colţi la stele; / eu mortăciune n-am mâncat, nici măgândit-am, / chiar rumeguş de mi-ar fi curs în suflet; / eu n-am mâncat nici sugrumat de ape, / ori de nisip bătut, ori lins de viermi de fulger, / nici de ucis de păsări nu m-am atins, Cuvinte; / eu n-am hulit nisipul, nici n-am blestemat / coaja copacilor bătrână, verdele din scoarţă, / nici fructele la care n-am putut s-ajung, / nici aerul, parfumul, ozonul copt înalt; / la nimeni nu-s dator, Cuvântule, la nimeni, / nici măcar cu o iarbă, nici măcar c-un grăunte / de orz, sau de secară, de linte, ori de soare: / eu brad am fost 'naintea pietrei, brad eu sunt / chiar dacă intru-n piatră, şi nu mai sunt, şi ies!» (Ion Pachia Tatomirescu, «*Gura lupului…*» – TMun, 74 sq.) etc.

§ Epanadiplozǎ

(lat. / gr. *epanadiplosis*, „repetiţie la capete / extreme")

Epanadiploza ca figură de stil este o repetiţie lexicală constând în reluarea aceluiaşi cuvânt la începutul şi la sfârşitul unei unităţi-vers din două propoziţii corelative.

(Exemplu: «*Toate*-s vechi şi nouă *toate*…» – *Glossă* de Mihai

Eminescu).

§ Epanalepsă

(lat. / gr. *epanalepsis*, „repetiţie întreruptă”)

Epanalepsa ca figură de stil este o repetiţie lexicală întreruptă – de regulă, nesimetrică.

(Exemplu: «*Copacii albi, copacii negri* / Stau goi în parcul solitar: / Decor de doliu, funerar… / *Copacii albi, copacii negri*.» – «*Decor*» de G. Bacovia).

§ Epanodă

Epanoda ca figură de stil este o repetiţie gramaticală constând în reluarea „detaliată, explicită”, a fiecăruia dintre membrii unei părţi multiple de propoziţie la începutul unor unităţi sintactice.

(Exemplu: «Anicuţa neichii, dragă, / Toată lumea mă întreabă / De ce eşti *neagră* şi *slabă*? / *Neagră* sunt de felul meu / Şi *slabă* de dorul tău…» – Folclor dacoromânesc).

§ Epiforă

(lat. / gr. *epiphora, „șir de lacrimi*”)

Epifora ca figură de stil este o repetiţie lexicală desprinsă din bocet, constând în repetarea unui nume / cuvânt la sfârşitul fiecărei propoziţii, ori la sfârşitul fiecărui vers.

(Exemplu: «…era lemnul cerbului, *mu; /* era lemnul vulturului, era lemnul crapului / cu solzii-securi, lângă lemnul gândului, *mu: /* de ce l-aţi pierdut pe *Lemn*, de ce l-aţi exilat / pe *Mu*, tăindu-vă nunta,

dragi elemente / prim-conducător-tetradice, / iubită *Apă, Aer*-psihi-*mu*, dragă *Focule*, / îngenunatule *Pământ* …?!?» – *Odă lemnului, sau cântec pentru elementul mu – TFulg, 94).*

§ Epigonism

(lat. *epigonus* / gr. *epigonos*, „urmaş nedemn", „stârpitură")

Prin *epigonism*, într-o cultură / literatură, se înţelege faptul că generaţiile creatoare ale prezentului nu se pot ridica valoric la nivelul, ori peste nivelul înaintaşilor.

§ Epigramă

(lat. / gr. *epigramma,* „inscripţie")

Epigrama – ca specie a genului liric – este o microsatiră turnată în tiparul unui catren, săgeţile sale (mai mult ori mai puţin pişcătoare, sau chiar muiate în venin de viperă), ţintind trăsăturile negative ale unei importante personalităţi politice, culturale etc., ori pe cele ale anumitor pături / categorii sociale, instituţii, care facilitează injustiţia, corupţia, mafia etc., finețea ironiei, poanta finală, proiectându-se mai totdeauna în perimetrul înaltei civilităţi.

Epigrama a fost cultivată din antichitate până în prezent; în „decada de aur" a epigramiştilor valahi se înrăzăresc: Anton Pann, Gr. Alexandrescu, I. L. Caragiale, Cincinat Pavelescu, G. Topârceanu, Al. O. Teodoreanu, Tudor Măinescu, Maliu Bogoe, Mircea Micu şi Efim Tarlapan. Pentru a ilustra specia, spicuim câteva epigrame; o ştire din presa anului 1939, îi prilejuieşte epigramistului timişorean, Maliu Bogoe, o notabilă epigramă, pe care o aflăm în volumul «Flori şi spini»: «…În oraşul Meldan din Anglia se caută „un specialist pentru distrugerea şobolanilor…": *De-ar da Englezii-atâţia bani, / Încât să-şi vândă chiar şi ţara, / Specialişti în şobolani, / N-or mai găsi ca-n*

Timişoara. (BFls, 17)*; în volumul «La ţintă» (1979), publicat de acelaşi autor, în 1979, se află o altă epigramă nostimă: «Unui prieten poet, care citind volumul meu de epigrame Flori şi spini mi-a trimis o epigramă, unde spune: „Florile n-au mirosit, / Spinii nu m-au înţepat…”: Nu te-nţepară spinii mei, / Observ şi eu – dar gluma, lasă – / Să ştii că nu-se de vină ei, / Ci pielea că-i atât de groasă…»* (BLţ, 10); epigramistul de Chişinău, Efim Tarlapan, publică peste Prut, în 1999, un volum de veritabile «Stihuri marţiale»: *Săraci şi goi, ca adevărul, / Ar fi trăit în rai o viaţă, / De-ar fi costat şi-acolo mărul / cât costă azi, la noi, în piaţă…* («Adam şi Eva» – TSm, 31); *Coborând din pom, macacul, / A dat la pământ copacul, / Şi, făcând din el hârtie, / Scrie…* («Evoluţie» – TSm, 44); *De ce neîngropat el zace? / Mi-au spus-o ruşii, creştineşte – / L-ar îngropa, că au mijloace, / Dar glia rusă nu-l primeşte…* («Lenin în mausoleu» – TSm, 47); *Ţara mea, romano-daca, / Ară ţarina cu vaca; / Are boi, dar permanent / Sunt aleşi în parlament*. («Paradox» – TSm, 21) etc. Din „rădăcina pivotantă” a epigramei se desprind şi „două răgălii / răgăliene” importante: *epitaful* şi (după modelul autoportretelor) *autoepigrama*; pentru ilustrarea acestor subspecii epigramatice, apelăm la volumul „inedit”, «Academia Aricilandiană», de Ion Pachia Tatomirescu: *Pe-al meu mormânt zac multe oale sparte – / că doar de* viespi *în viaţă-avusei parte …! («Epitaful epigramistului Ioan Viespan»); Demult, mi s-a încredinţat o ramă: / am atârnat-o între stele,-acolo, sus, / crezând că…, printr-o bună epigramă, / în ramă am s-ajung…, dar văd că nu-s / (că-n ea e altul, cel mai pre-supus…)!* («Autoepigramă»).

§ Epilog

(lat. *epilogus* – „concluzie” / fr. *épilogue*)

Epilogul este o „lămurire succintă” din finalul unei opere literare, ce are menirea de a releva „ultimele consecinţe ale desfăşurării epice”.

În teatrul antic, epilogul era o alocuţiune versificată prin care autorul / actorul, la sfârşitul reprezentaţiei, aducea mulţumiri

publicului, făcând câteodată şi unele consideraţii asupra subiectului piesei, asupra impresiilor ce le-ar fi putut lăsa piesa în rândurile spectatorilor; astfel de epilog se încheia totdeauna cu formula consacrată: *Vos valete et plaudite, cives! / Fiţi sănătoşi şi aplaudaţi, cetăţeni!.* În retorică, epilogul desemna partea finală a unui discurs, ce conţinea „rezumatul" / „concluziile" oratorului şi frazele de *captatio benevolentiae*.

În literatura română, epiloguri interesante se află în literatura patristică, la *A douăzeci şi patra convorbire duhovnicească* de Sfântul Ioan Cassian: «Într-o astfel de dezbatere a grăit fericitul Avraam despre obârşia, ca şi despre lecuirea amăgirilor noastre şi, punând oarecum sub ochii cugetării noastre cursele pe care ni le întinsese diavolul, a aprins în noi dorinţa pentru adevărata mortificare, dorinţă care credem că trebuie să-i înflăcăreze pe toţi. Şi pe toate acestea le-am expus într-o formă nu tocmai îngrijită; şi dacă a slovelor mele cenuşă călduţă a acoperit înţelesurile pline de foc ale *Convorbirilor* cu cei mai de seamă părinţi, totuşi, socotim că trebuie să topească şi din gheaţa multor ce, îndepărtând învelişul cuvintelor, vor binevoi să trezească la viaţă adevărurile cuprinse în ele. Acest foc, o, Sfinţi Fraţi, pe care Domnul a venit să-l trimită pe pământ şi pe care-l vrea foarte arzător, l-am trimis către voi nu înălţat până într-atât de duhul înfumurării, încât să aprind prin acest adaos de căldură ţelul vostru şi aşa fierbinte, ci pentru ca să fie şi mai mare autoritatea voastră în faţa fiilor, dacă, într-adevăr, ceea ce voi înşivă propovăduiţi, nu cu simţul mort al cuvintelor, ci cu exemplul viu, este întărit şi prin învăţăturile vechilor şi vestiţilor părinţi. Rămâne ca de-acum, după ce-am fost hărţuit de primejdiile mari ale furtunii, adierea duhovnicească a rugilor voastre să mă ducă în portul cel foarte sigur al tăcerii.» (CDCD, 52 sq.); la poemul *Viaţa lumii* de Miron Costin: «Mulţi au fostu şi mulţi suntem şi mulţi te aşteaptă; / Lumea din primenéle nu să mai deşteaptă. / Orice este muritoriu cu vremea să petrece / (…) / Mâine treci şi te petreci cu mare măhnire, / În lut şi în cenuşă te prefaci, o, oame, / În viierme, după care te afli în putoare, / Ia aminte dară, o, oame, cine eşti pe lume, / Ca o spumă plutitoare rămâi fără nume. / Una fapta, ce-ţi rămâne, buna, te lăţeşte / În ceriu cu fericire în veci te măreşte.» (Ant, I, 18); la

romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon: «… Acest soţ fericit era Gheorghe, fostul vătaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc; era acel june mărinimos ce l-am văzut sacrificându-se ca să scape pe stăpânul său de sărăcie şi de ruşine. /… / Cât despre juna sa soţie, ea este frumoasa Maria, fata banului C…, care, deşi iubise pe Gheorghe cu multă pasiune, dar preferase moartea, decât o fericire trecătoare şi dobândită prin călcarea îndatoririlor sale de bună fiică; suferinţele şi disperarea ei erau acum răsplătite de ajuns.» *(Epilog – Din opincar, mare spătar);* la ciclul poematic arghezian, *1907 – peizaje:* «Au câştigat ciocoii războiul lor cu ţara / Şi s-au ales plugarii cu morţii şi ocara. / … / Aşa, pe neştiute, pe la un miez de noapte, / Răspunde din bordeie alt nouă sute şapte, / Mai chibzuit, mai crâncen, nu lânced ca o turmă, / Să nu cumva să fie, vedeţi, şi cel din urmă. // Că poate şi armata în slujbă la ciocoi, / Trezită la dreptate, să fie-atunci cu noi.» (*Epilog* – ArV, I, 529 / 531) etc.

§ l Episod

(cf. fr. *épisode* < gr. *epeisodion* – „ceea ce vine din afară")

Prin *episod* se înţelege o parte dintr-o operă literară, circumscrisă unei singure situaţii, sau o acţiune secundară / incidentă, accesorie principalei acţiuni dintr-un basm, poem eroic, roman, dintr-o epopee, dramă, tragedie etc.

În tragedia antică, episoadele erau încadrate între cântecele corale, ultimul episod fiind numit *exod*. Modernitatea percepe episodul ca temporară / marginală acţiune (de unde şi atributul *episodic*), cu oarecare independenţă faţă de acţiunea centrală, având adeseori rolul de a-i sublinia sensurile.

Personaj episodic este eroul cu apariţie temporară, întru susţinerea acţiunii protagonistului.

În epica folcloristică, episodul desemnează un moment / şablon din serie, putând avea chiar circuit în mai multe balade, basme, poveşti

etc.

Între episoadele memorabile din capodopera romanescă a realismului românesc, *Ion,* de Liviu Rebreanu, menţionăm pe cel al îmbrăţişării pământului de către protagonist (în capitolul «Sărutarea»), pe cel referitor la cearta dintre învăţătorul Herdelea şi preotul Belciug (episod extins – începând cu «Copilul» – pe mai multe capitole) etc.

§ l Epitet

(lat. / gr. *epitheton* – „ceea ce este ataşat": cf. fr. *épithète*)

Epitetul este figura de stil ce se relevă pe lângă o parte de vorbire ca element lexico-morfo-sintactic, dar neapărat producător de catharsis, de valoare estetică.

Tudor Vianu observa în legătură cu această figură de stil că: (1) «vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcţie de atribut», astfel de definiţe fiind «însă incompletă şi prea strâmtă»; (2) «dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca şi sentimentele cu care le întâmpinăm pe acestea, nu este mai puţin adevărat că limba stăpâneşte mijlocul de a înfăţişa şi caracteristicile acţiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă; epitetele pot determina un substantiv, dar şi un verb; din rândul epitetelor fac deci parte nu numai adjectivele, dar şi toate acele părţi de cuvânt sau de frază care determină substantivele şi verbele prin însuşiri înregistrate de fantezia şi de sensibilitatea cititorului, adică prin însuşiri estetice; nu sunt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică; în versurile lui Eminescu: *Calu-i alb, un bun tovarăş, / Înşeuat aşteap-afară* («Povestea teiului»), *înşeuat* nu este un epitet, pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înţelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul *alb* are valoarea unui epitet, deoarece adaugă o precizare de care înţelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea şi-o reprezintă; (…)

nu sunt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unităţi indisolubile, ca în exemplele: *cuşme frigiene, salcie plângătoare, covor persan, pânză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc.» (VSS, 144 sq.). Desigur, *frigiene, plângătoare, persan, de păianjen* etc. nu sunt epitete deoarece la eliminarea atributelor respective constatăm că «modifică noţiunea exprimată».

Ţinând seama «de toate aceste limitări», Tudor Vianu dă o mai bună definiţie decât cele din toate tratatele veacului său: «…epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acţiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însuşirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul şi care au un răsunet în fantezia şi sensibilitatea cititorului.» (VSS, 145).

Abordând «categoriile epitetului în poezia lui Eminescu», Tudor Vianu evidenţiază: (1) *o clasă a epitetelor substantivelor*, între care şi adjectivul gerunzial: *turbarea lui* – a leului – *fugindă* («Amorul unei marmure»), *râzândul tău delir (ib.), vibrânda jale* («La mormântul lui Aron Pumnul»), *lira vibrândă* («La Heliade»), *umbre suspinânde* («Misterele nopţii») etc. (aceste tipuri de epitete dispărând din lirica eminesciană de după 1869); ori rezultat dintr-un substantiv: *fruntea-i copilă* («Speranţa»), *basmele copile* («Memento mori»), *mâna însceptrată* etc.; sau epitetul-atribut-substantival-prepoziţional / genitival: *sânu-i de crin* («Speranţa»), *haina-i de granit* («Împărat şi proletar»), *braţe de zăpadă* («Strigoii»), *pădurea de argint* («Călin»), *râuri în soare,* («Floare albastră»), *demoni cu ochi mari* («Venere şi Madonă»), *păreţi cu colb* («Cugetările sărmanului Dionis»), *oceanul cel de gheaţă* («De câte ori iubito…»), *oceanele-nfinirii* («Memento mori») etc.; (2) *o clasă a epitetelor verbului (adverbul şi locuţiunile adverbiale),* clasă bogat reprezentată: *se-ncovoaie tainic* («O călărire în zori»), *silfele vin jalnic* («La Heliade»), *cântând vesel şi uşor* («De-aş avea…»), *lucesc adânc himeric* («Luceafărul»), *vorbeşti pe înţeles (ib.), se întinde vultureşte* («Scrisoarea III») etc.; (3) *o clasă a epitetelor-apoziţii, nume predicative, atributive contrase-n construcţii gerunziale: «Ochii, stele negre, întunecaţi sclipeau»* («Povestea magului călător în stele»), «*O stea, vultur de aur» (ib.), «luna, o cloşcă rotundă şi grasă, / Merge pe-a*

cerului aer moale…» («Mitologicale»); «*Spusa voastră era sântă şi frumoasă»* («Epigonii»), «*Nici o scânteie-ntr-însul nu-i candidă şi plină»* («Împărat şi proletar»); «*Aş fi frunză, aş fi floare, aş zburare / Pe-al tău sân gemând de dor*» («O călărire în zori») etc.

Între «categoriile estetice ale epitetului», se reţin în primul rând *epitetele apreciative* («umbra măreaţă» – *La mormântul lui Aron Pumnul;* «inimi bătrâne, urâte» – *Epigonii* etc.) şi *epitetele evocative* (*morale / fizice:* «veselul Alecsandri» – *Epigonii;* «plăcerile şirete» – *Povestea magului călător în stele;* «ura cea mai crudă» – *Rugăciunea unui dac;* «luna argintie» etc.); mai există: *epitet ornant* („generalizator": *lumea-i veselă şi tristă; viaţă amară* etc.), *epitet individual* («fulgerul ne-ndurător al coasei»), *epitet antitetic / oximoronic* («lumină / iubire dureros de dulce»), *epitet cromatic* («copacii albi, copacii negri», «amurg violet», «ninge gri» – din poezia lui Bacovia) etc.

§ Epizeuxis

Epizeuxis ca figură de stil este o repetiţie gramaticală constând în reluarea unui cuvânt fără a ţine seama de vre-o „topică specifică".

(De exemplu, repetiţia simbolului-element-fundamental-al-lumii, „pământ": «*Pământul* suie-n temple,-n piramidă, / în galaxii de ancore cu lună, / c-o lume înroindu-se nebună,-n / buimacă-naintare de omidă… // Celesta mare roşie-şi adună / un gordian de specii pentru *cridă,* / un gordian şi pentru zona-i vidă – / spaţiu şi timp născându-se-mpreună… // Oricât s-arată de integru cerul / şi-oricât ar face lumea noastră unde, / *pământul* ne înalţă, ori ne-ascunde… // *El* ni-e stăpân oriîncotro şi-oriunde – / *pământul*, *împăratul negru,* lerul / topindu-şi, nunţii cosmice, tot *fierul*…» – *Sonetul Negrului Împărat sau psalmul elementului Pământ* de Ion Pachia Tatomirescu / TUph, 47).

§ Epocă / perioadă literară

(cf. fr. *époque / période littéraire*)

Prin *epocă / perioadă literară* este desemnat un segment temporal (cuprinzând – neapărat – de la mai mult de un deceniu de „aşezare", de „sedimentare", de „recristalizare" social-culturală / spirituală, până la patru / cinci decenii şi chiar mai mult) din spirala ontică a literaturii unui popor, segment ale cărui capete sunt marcate de puternice seisme sociale (războaie, revoluţii, schimbând întotdeauna vechiul regim / registru social-existenţial al poporul respectiv, determinând mutaţii în bază şi, firește, în suprastructură) şi de pecetea stilistică a unui curent cultural / literar, ceea ce nu exclude – în „planul secund" – co-existenţa altor curente literare, culturale etc.

Nejustificat, concepte ca *epocă / perioadă literară, generaţie literară* etc. lipsesc din dicţionarele de idei literare, de termeni literari etc. (cf. MDil, DTL), deşi se operează curent cu aceste noţiuni, fie în învăţământul universitar şi preuniversitar, fie în presa de specialitate.

Periodizarea generaţionistă (1985). În «*Literatura română contemporană»,* I, din 1995, Laurenţiu Ulici publică şi o «Introducere», scrisă în anul 1985, unde evidenţiază faptul că «nu avem un criteriu absolut convingător pentru o periodizare a literaturii – „generaţia biologică", „generaţia de creaţie", „promoţia", ori „înainte de 1900", „după 1900", „antebelică", „interbelică", „postbelică" etc., sau chiar „veche", „premodernă", „modernă" şi „contemporană", fiind fiecare, într-o anume măsură, criterii discutabile – cu atât mai dificilă» pârându-i-se «găsirea unuia pentru ordonarea materiei literare din interiorul unui fragment istoric, al unei perioade, cum ar fi, de pildă, „literatura contemporană"» (ULrc, I, 10), referindu-se, desigur, la segmentul temporal dintre anii 1945 şi 1985 / 1995; a observat şi „un pseudo-criteriu", impus de tradiţia istoriografică, «împărţirea pe genuri: „poezie", „proză", „dramaturgie" etc.» *(ibid.).* Totuşi, Laurenţiu Ulici este convins că «în conformitate cu modelul de periodizare a literaturii pe generaţii, iar, înlăuntrul acestora, pe promoţii decenale, tabloul cronologic al literaturii române moderne ar arăta în felul următor, începând de astăzi, spre origini»: 1. *generaţia postbelică* sau

(după cum zice, cu o sintagmă neinspirată), *generaţia „reflexului condiţionat*", «cu promoţiile 80, 70 şi 60», «cuprinzând scriitori debutaţi şi afirmaţi între 1956 şi 1986» (cât şi «promoţia reformată»), ceea ce, pe segment temporal, înseamnă „literatura contemporană", la care se referă titlul; 2. *generaţia războiului sau a „răscrucii",* «cu promoţiile 50, 40 şi 30, cuprinzând scriitori debutaţi şi afirmaţi între 1926 şi 1956» (ULrc, 11); 3. *generaţia interbelică sau a „unităţii*" «cu promoţiile 20, 10 şi 90 (sec. XIX), cuprinzând scriitori debutaţi şi afirmaţi între 1896 şi 1926»; 4. *generaţia marilor clasici* «cu promoţiile 80, 70 şi 60, din veacul anterior, cuprinzând scriitori debutaţi şi afirmaţi între 1856 şi 1886»; 5. *generaţia patruzecioptistă,* «cu promoţiile 50, 40 şi 30, cuprinzând scriitori debutaţi şi afirmaţi între 1826 şi 1856.» (ULrc, I, 12). Se observă uşor că periodizarea „generaţionist-promoţionistă" a lui Laurenţiu Ulici este marcată din planul istoriei poporului român *de marile seisme sociale – războaie / revoluţii*: revoluţia lui Tudor Vladimirescu din 1821, revoluţiile burghezo-democratice din 1848, „războiul de independenţă" din 1877, răscoala din 1907, primul război mondial, al doilea război mondial etc., care au antrenat şi în perimetrul literaturii generaţii („valuri"), „promoţii", „curente" etc.

O periodizare „interdisciplinară" (preistorie, mitologie, lingvistică, „religii ale paleoliticului, ale mezoliticului şi ale neoliticului", istorie, Zalmoxianism, literatură, Creştinism etc.). O „temeinică" periodizare a literaturii pelasgo-thraco-dace, sau valahe / dacoromâne (române), „de la origini" şi până la Revoluţia Anticomunistă Română din Decembrie 1989, nu se poate face decât în „mod interdisciplinar", nelăsând nimic „în afară" din ceea ce se constituie în „artă a cuvântului", parte integrantă a spaţiului nostru spiritual, bipolarizat de *Matca sacrului fluviu, Dunărea*, şi de *sfântul nostru Munte, Cogaion*, din Carpaţii Sarmizegetusei (fosta strălucitoare capitală a Daciei, distrusă de „hoardele" armate imperial-romanice ale lui Traian, începând din anul 106 d. H.).

(1) Epoca arhaică (8175 – 1600 î. H.), ori perioada cogaionic-politeistă şi henoteistă, sau prezalmoxiană. Este cea mai întinsă şi cea mai înceţoşată epocă. După *subperioada (8175 – 7000)*

mitotextului hierogamiei Tatălui-Cer / Samasua („Moşul-Soare") şi Mumei-Pământ (Dachia), incizat pe o şlefuită falangă de cal („sanctuar la purtător"), descoperită pe malul stâng al Dunării, la Cuina-Banat (România), se relevă o *subperioadă (7000 – 5300) a Statuetei Scrise a lui Samasua (Soarele-Moş / Tatăl-Cer) de la Ocna-Sibiului (România),* datând din orizontul aanului 7000 î. H. În această subperioadă, Pelasgo-Dacii din Alutuania / Oltenia (România) inventează *secera din corn de cerb «cu dinţi de silex»*. La „ultima" transgresiune a Mării Getice / Negre, apele-i pătrund pe gurile Dunării, peste Câmpia Română, până la confluenţa cu Oltul / Jiul, iar ţinuturile joase şi văile Dunogaetiei / Dobrogei etc. sunt submerse; din această cauză, în aria submersă nu există urme ale *pelasgo-culturii Turdaş-Vincea;* de la *pelasgo-cultura Criş* „se trece" direct la culturile central-pelasgo-dacice de după orizontul anului 4600 î. H. / 3575 E. V.: *Boian, Vădastra, Hamangia, Gumelniţa* etc. În *subperioada scriselor tăbliţe rectangulare şi a Tăbliţei-Soare de la Tărtăria-România (5300 – 3400 î. H.),* încep să înflorească multe centre pelasgice / valahice carpato-dinarice ale metalurgiei cuprului şi aurului (cf. GCiv, 143), cele mai vechi centre din întreaga lume. Pelasgia (Dacia / Thracia) / Valahia (Dacoromânia) furnizează Europei primele „piese" de cupru (cf. GCiv, 62). Pe la anul 5435 î. H., Pelasgo-Dacii din Ardeal-România perfecţionează „secera din corn de cerb cu dinţi de silex", transformând-o în *marea seceră curbată din cupru,* cu dublă funcţie: *armă de apărare* şi *unealtă agricolă*. Potrivit *Tăbliţei-Soare de la Tărtăria-România şi altor tăbliţe cu scriere arhaic-pelasgică / valahică, Dacia are* aspectul statalităţii henoteist-zalmoxiene, sau al „prim-statului de tip papal". În orizontul anului 5300 î. H., după aproape trei milenii de evoluţie, Pelasgia / Valahia „arhaică" are o societate complexă, cu o clasă preoţească foarte bogată / puternică (direct-proporţională cu droaia de zeităţi), cu vânători-culegători, cu păstori, cu agricultori, cu producători de unelte (de la cele de luptă / vânat, pradă, până la cele de cult, de păstorit etc.), cu confrerii războinic-religioase etc. Pelasgii formează «aglomerări de populaţie adesea reprezentate de mici aşezări urbane» (GCiv, 61). Folosesc scrierea. Limba pelasgă / valahă este destul de evoluată, asigurând comunicarea „celor mai profunde gânduri / idei, sentimente" etc. ale universului uman din acest orizont cultural.

Muntele sfânt, *Cogaionul,* îi atrage, îi uneşte şi îi ocroteşte prin jertfele periodice, îndeosebi, prin *jertfele regilor-zei* (îmbunarea divinităţii fiind în funcţie de *calitatea jertfei*). Se accentuează diferenţele dintre „centru" şi „margine" / „periferie". În *„panoul central" de credinţe / idei religioase* din Cogaion se relevă *puternicul cult al lui Samasua (Soarele-Moş / Tatăl-Cer),* făcând „pereche" cu Muma-Pământ / Dachia, şi *puternicul cult al lui Sa-Ares (Soare-Tânăr / Războinic),* făcând „pereche" cu Dochiana / Luna („Sora Soarelui" / „Spuma Laptelui"). *Regele-zeu* este întruparea pe pământ, printre *Dax / Daci* a divinităţii fundamentale, a lui Samasua / Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului). Religios, masa Pelasgilor este divizată în *Dax / Daci,* adepţii „dreptei credinţe" din „panoul central actual", deja „henoteist", şi în *Thrax / Thraci*, credincioşii în străvechea droaie de zei / idoli din Cogaion. „Competiţia" pentru calitatea jertfei anuale către „zeul cel mare" se rezolvă prin unirea mai multor neamuri, a mai multor cogaionice „ţări de râuri / munţi". Tradiţia cogaionică a jertfei indică periodicitatea de cinci ani; aşadar, jertfirea *regelui-zeu*, în Cogaion, este anuală, dar asigurată în aşa fel încât „rândul" la jertfă vine *o dată la cinci ani*, prin *unirea a cinci cogaionice „ţări de râuri / munţi" ale Pelasgilor-Dax* (Ţara Ardealului, Ţara Crişanei, Ţara Banatului, Ţara Olteniei şi Ţara Munteniei / Gaetiei), constituindu-se în *Dacia* („pământul-mumă" binecuvântat de Samsua, Dumnezeul Cogaionului). În orizontul anului 5300 î. H., societatea Pelasgiei / Valahiei este structurată în clase, având o forţă publică specială, religioasă, henoteist-zalmoxiană (din confrerii războinic-religioase), înzestrată cu mijloace de convingere / constrângere destinate apărării ordinii existente. Funcţia socială generală vitală constă în *trimiterea Regelui-Zeu / Mesagerului Celest la Samasua / Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer),* „un soi de ambasador" pe lângă Marele Zeu, pentru bunăstarea comunităţii din cele cinci ţări de râuri / munţi subordonate Cogaionului şi constituindu-se în Dacia – în opoziţie cu „Thracia" –, după cum atestă şi *Tăbliţa-Soare de la Tărtăria-România*. Între 5300 î. H. şi 1600 î. H., anul Reformei Zalmoxianismului, Pelasgo-Dacia cunoaşte 740 de de regi-zei sacrificaţi în numele Dumnezeului de Cogaion / Sarmizegetusa, Samasua / Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer). Din orizontul temporal al anului 5000 datează *Templul Nuntirii*

Tatălui-Cer şi Mumei-Pământ de la Căscioarele-România (pe malul stâng al Dunării, la sud de Bucurestes / Bucureşti). Din orizontul anului 4530 î. H. (v. fotografia de pe copertă) se datează *Statueta Moşului / Tatălui-Cer «ce stă şi se gândeşte»* şi *Statueta Mumei-Pământ ca «zeiţă gravidă»* (ambele din lut ars), ilustrând Perechea Primordială din „panoul central" pelasgo-dacic; statuetele – botezate de arheologi: «Gânditorul Ponto-Dunărean şi Soţia-I» – au fost descoperite în necropola de la Cernavodă-România. Între anii 4400 î. H. şi 4200 î. H., *primul val de populaţii-kurgan („păstori" seminomazi, tot europeano-pelasgi, dintre Don şi Volga),* invadează Dacia de la Dunărea de Jos; este asimilat de Pelasgo-Dacii, autohtonii din bazinul Dunării de Jos, dar îi determină să se organizeze mai bine administrativ-militar-religios, spre a întâmpina / lupta împotriva noilor valuri de populaţii migratoare, spre a-şi apăra sacrele pământuri fertile cu sanctuarele divinităţilor fundamentale, în numele zeităţii războiului, So-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), din sacra pereche secundă, pereche al cărei rol important a trecut-o în centrul panoului de credinţe / idei religioase; tot mai complex devine *Cultul Soarelui / So-Ares* („fiul lui Samasua"). În *subperioada „primului mioritism" (3400 – 1600 î. H.), ritualurile funerar-eroice devin extrem de complexe.* Între 3400 î. H. şi 3200 î. H. îşi face apariţia *al doilea val-kurgan în bazinul Dunării, urmat de al treilea val-kurgan, între 3000 şi 2800 î. H.* În aria Pelasgo Daciei (Valahiei), s-au format două „creuzete asimilatoare": „creuzetul nord-vest-pontic" (sau „creuzetul nipro-nistrean / dunărean") şi „creuzetul pannonic" (sau „creuzetul dunăreano-tisian"). „Intrările" populaţiilor migratoare euro-asiatice în aceste „creuzete" ale Daciei se făceau prin „est / nord-est", pe „culoarul" de la Sabatinovka la Coslogeni, şi prin „nord / nord-est", pe „culoarul pannonic". „Ieşirile" – în caz că respectivele valuri erau foarte puternice, succedându-se rapid, deci „neasimilabile" – se făceau prin „sud" („sud-est" / „sud-vest"): din „creuzetul nipro-dunărean", migratorii erau împinşi dinspre Câmpia Nord-Vest-Pontică şi dinspre Câmpia Dunării de Jos, peste Munţii Balcani / Rodopi, în zonele aride ale Anatoliei şi în nefertilele insule est-mediteraneene – din Marea Thracică / Egee. Din „creuzetul pannonic", migratorii erau „respinşi", fie dincolo de Carpaţii Nordici şi de Alpi, fie – dacă mai rămâneau

neasimilaţi – erau împinşi peste Munţii Dinarici, în insulele sărace ale Mării Adriatice, ori în regiunile sterpe ale Peninsulei Italice. Populaţia autohton-pelasgă (daco-thracă, valahă / dacoromânească) a fost mereu tulburată de invadatorii euro-asiatici (între anul 4.400 î. H., al primului val de Kurganieni, şi anul 896 d. H., al migraţiei Ungurilor), mai bine de 5.296 de ani, într-un impresionant „flux-reflux" între *matcă (Matca Dunării)* şi *munte / „Cogaion" (Carpaţi, Dinarici, Pind, Balcani, Rodopi etc.).* Al II-lea val-kurgan şi al III-lea val-kurgan au fost atât de puternice încât au cuprins nu numai Pelasgia de Centru, ci şi Pelasgia de Vest, întreaga Europă Pelasgică, de la Marea Baltică până în Anatolia, de la Nipru până în Asturia / Peninsula Iberică.

Înhumarea „regelui de arme" cu securea dacică dublă, sau cu ghionul / baltagul în mâna dreaptă şi oglindirea veridică a ritualului în «Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai», din orizontul anului 3400 î. H. Unul dintre cele mai reprezentative morminte din Dacia de Vest (Câmpia Tisei), privind „ocrotirea capului cu securea / toporul în mâna dreaptă, deasupră-i", este şi cel ce are numărul 29 în necropola de la Tiszavalk. Comparat cu cele 43 de morminte ale necropolei respective, după cum certifică Marija Gimbutas, «este cel mai mare, mai adânc şi mai bogat dintre toate»; este mormântul „regelui de arme" daco-marisian / tisian din orizontul anului 3400 î. H., «având lângă cap securea de luptă pe care o ţinea în mâna dreaptă»; «tot lângă capul conducătorului se aflau o piatră rotundă, o strachină, un ciubăr şi un pumnal de silex de 14 cm lungime; o traistă din piele putrezită conţinuse probabil colţul de mistreţ, răzuitoarea din silex, solzul triunghiular de obsidian; la cealaltă extremitate a gropii, la picioarele mortului, se găsea o pereche de sule din cupru, tot acolo fiind puse şi oase de porc: oasele unui picior şi coastele; braţul stâng al mortului lipsea; inventarul mormântului nr. 29 de la Tiszavalk diferă foarte puţin faţă de acelea din mormintele de la Csongrad (Ungaria) şi Decea Mureşului (România)»; era «o căpetenie robustă, aşezată pe o latură, uşor contractată» (GCiv, 208), într-o groapă de 2,5 m lungime şi de «peste lm lăţime» *(ibid);* este un mormânt tipic Daciei din orizontul anului 3400 î. H. (dacă datările radiocarbonice sunt în concordanţă cu cele din raportarea pe bază de analogii la pelasgo-cultura Cernavodă I).

Practica magic-ritualică / mitică a înmormântării „regelui de arme" din Dacia orizontului anului 3400 î. H., *având la cap toporul (baltagul) / securea ţinut(ă) cu mâna dreaptă,* o găsim reflectată veridic în *testamentul protagonistului* din oralotextul mioritic *Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai,* ce este în circuitul sacru şi în zilele noastre, la Vărădia de Mureş (România), nu departe de necropolele de la Decea Mureşului şi de la Tiszavalk, colindă de unde aflăm şi „motivaţia" – *tăierea ploilor* (probabil, din *Cerul-de-Fier*) cu toporul: *Oi-Lerundă-Leroi-Ler…! / Oi-Lerundă-Leroi-Ler…! / Pe plai pe la noiu, / pe-a Gură de Raiu, / oi-Lerundă-leroi-Ler…! / Pe plai pe la noiu, / oi-Lerundă-leroi, / torcu-mi-se-ntorcu – / oi-Lerundă-Leroi, / trei ciopoi de oiu, / oi-Lerundă-Leroi, / cu trei păcuroniu – / oi-Lerundă-Leroi…! / Doi îs veri-primariu, / oi-Lerundă-Leroi, / unu-i striinelu – / oi-Lerundă-Leroi, / cei doi veri-primariu – / oi-Lerundă-Leroi, / ei se vorovau, / oi-Lerundă-Leroi, / ca să mi-l omoare – oi-Lerundă-Leroi, / pe cel striinelu – / oi-Lerundă-Leroi, / cu a lor topoare, / oi-Lerundă-Leroi…! / Mică, / miorică, / oi-Lerundă-Leroi, / ea-i înţelegeare, / oi-Lerundă-Leroi, / iarbă nu păşteare, / oi-Lerundă-Leroi, / nici apă nu beare – / oi-Lerundă-Leroi; / el, când mi-o vedeare, / oi-Lerundă-Leroi, / frumos întrebare – / oi-Lerundă-Leroi: / «- Ce rându-i pă tine, / oi-Lerundă-Leroi, / de iarbă nu paştiu, / oi-Lerundă-Leroi, / nici apă nu beiu – / oi-Lerundă-Leroi…?!?» / «- Cum eu apă-oi beare, / oi-Lerundă-Leroi, / şi iarb'-oi păşteare, / oi-Lerundă-Leroi, / când s-or lăudat – / oi-Lerundă-Leroi, / cei doi veri-primariu – / oi-Lerundă-Leroi, / ca să mi te-omoare, / oi-Lerundă-Leroi, / cu a lor topoare – / oi-Lerundă-Leroi; / unde să te-ngroape – / oi-Lerundă-Leroi…?!?» / «- 'N strunga oiloru, / oi-Lerundă-Leroi, / sau a mieiloru, / oi-Lerundă-Leroi…!» / «- Toporaşul tău – / oi-Lerundă-Leroi, / unde să ţi-l pună – /* oi-Lerundă-Leroi…?!?» / «- *În mâna direapta* – / oi-Lerundă-Leroi: / ploaia când ploiare, / oi-Lerundă-Leroi, / toporaş tăiare – / *oi-Lerundă-Leroi, / vântul când băteare, / oi-Lerundă-Leroi, / fluieraş cântare – / oi-Lerundă-Leroi, / neaua când o ninge, / oi-Lerundă-Leroi, / oile s-or strânge, / oi-Lerundă-Leroi, / pa mine m-or plânge – / oi-Lerundă-Leroi, / cu lacrămi de sânge – / oi-Lerundă-Leroi…!»* (MRst, 15 – 18). Există şi alte variante ajunse la noi din acelaşi orizont cogaionic: «Ce pe mine

mă-ngropaţ / Înaintea strungilor, / În locu găleţâlor, / Fluieru după cura, / *Băltăgaşu-n mâna me* / Cu trânghiţ'-alături…» (ADFR, I, 151); «*Toporaşu* mn'eu cel drag / *Mi l-eţ pune la cap*, / *Luncea* me ce lucie / Mi i-ţ pune de cruce!» (ADFR, I, 152); «Şi *toporu* mn'eu cel drag / *Mie mi-l puneţ la cap*…» (ADFR, I, 153); *Toporaşul* meu cel dulce / Mi-l puneţi în loc de cruce… (FMtcg, 561) etc. Şi *Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai, ajunsă la noi* din orizontul anului 3400 î. H., este una dintre primele capodopere ale umanităţii, dovedind că oralitatea fundamentată de şcolile tradiţionale ale Zalmoxianismului este încă vie în adevăraţii Pelasgo-Thraco-Daci / Valahi (Dacoromâni) ce, în antichitatea lui Aristotel, erau vestiţi şi pentru performanţa de a-şi fi versificat / cântat legile (cf. *Problemata*, XIX), că oralitatea de acest tip aparţine *ştiinţei de a te face nemuritor*, că Împărăţia-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte este în noi. (cf. TIR, I, 204 sqq.)

Între 2300 î. H. şi 2100 î. H., spaţiul Pelasgo-Daciei / Pelasgo-Thraciei a cunoscut alte *valuri euroasiatice migratoare: luvite, nesite, hittite, aheene* etc. În orizontul anului 1600 î. H. se înregistrează / datează *complexul cultural Coslogeni-Sabatinovka.* Îşi face apariţia şi evoluează în trei faze: «în primele două, aria sa de răspândire s-a limitat la Dobrogea şi la sudul Munteniei (până în preajma Bucureştilor), arie extinsă însă în ultima fază până la Olt, înglobând în jurul Dunării fosta arie a culturii Zimnicea-Plovdiv (…); în aria sa de răspândire s-au descoperit şi depozite de bronzuri, cum cel de la Oinac (lângă Giurgiu), în care majoritatea topoarelor, de tip transilvănean, aparţin unei variante răsăritene»; «ceramica specifică fazei III a culturii Coslogeni şi de tip Zimnicea, descoperită în stratul al VII-lea de la Troia, este dovada pătrunderii unei populaţii danubiano-balcanice în nord-vestul Anatoliei, începând din secolul al XIII-lea şi până în secolul al XI-lea î. e. n.» (DVDac, 73); varianta răsăriteană a topoarelor dacic-transilvănene şi extinderea culturii Coslogeni, de la Sabatinovka la Pulpudava (> Pulpudeva) / Plovdiv, în faza a III-a, se explică printr-un nou val de populaţii migratoare din stepele dintre Nipru şi Volga / Urali; a fost un val puternic şi mişcarea lui spre sud s-a ţinut de ţărmul Mării Negre, după cum evidenţiază flux-refluxul cultural, între

Sabatinovka şi Pulpudava / Plovdiv; este culoarul cultural / civilizatoriu în care valul de noi-veniţi din stepele nord-pontice capătă încrâncenatul chip de Aheean – căci despre *valul migraţiei aheene* este vorba la mijlocul mileniului al II-lea anterior lui Hristos; Aheenii se revarsă în spaţiul pontic al Daciei, de unde sunt alungaţi de războinicii daci în sudul balcanic; de aici, războinicii pelasgo-daco-thraci i-au împins în Arhipelagul Egeean şi în Anatolia; Aheenii au grăbit sfârşitul civilizaţiilor pelasgo-daco-thraco-micenianã, pelasgo-daco-thraco-minoicã, pelasgo-daco-thraco-troianã şi hittită; din Anatolia, Aheenii au organizat «coaliţia popoarelor mării» împotriva Egiptului.

(2) Epoca „oralităţii culte" a Zalmoxianismului (1600 î. H. – 313 d. H.) şi a fundamentelor Creştinismului Cosmic Dacoromân. În această perioadă se adânceşte şi mai mult deosebirea religioasă din sânul celui mai mare popor al Europei, poporul Pelasgilor (având şi nume diferite după regiunile locuite); prin Reforma Zalmoxianismului se trece radical de la henoteism la monoteism („tetradic", nu „triadic", cum monoteismul Creştinismului de azi); sporeşte enorm numărul de Pelasgi-Dax / Daci, adepţii noii religii, ai Zalmoxianismului, ajungând până în Capadochia („capul Daciei"); dar şi numărul de Pelasgi-Thrac, adică de închinători la vechii zeii ai Cogaionului, este imens. Cavalerii Zalmoxianismului (Daci / Thraci, „Cabiri", „Dunăreni" / „Danubieni" etc.) îşi fac apariţia şi din necesitatea „protecţiei" negustorilor autohtoni pe drumurile bronzului şi aurului, ale comerţului cu arme, cu obiecte sacre, cu grâne, vite etc., atât pe uscat cât şi pe fluvii / mări, drumuri ce duceau din Dacia spre celelalte vetre de civilizaţie din Eurasia, Africa şi, pare-se, chiar din America; şi confreriile războinic-religioase au răspuns solicitărilor – mai ales după invaziile luvito-nesito-hittite şi aheene – printr-un „ordin" cavaleresc / eroic-religios, promovând înaltul spirit justiţiar, potrivit cutumelor Daciei, potrivit celebrelor *legi pelasgice / pelagine (bellagine / valahice)*, mai ales în acele vremuri de cumplită tâlhărie / piraterie. Dacia făcuse faţă noilor şi considerabilelor valuri de migratori euroasiatici de la sfârşitul mileniului al II-lea î. H., ori din orizontul anului 1600 î. H., fiindcă în centrele metalurgice ale principalelor „ţări

de râuri / munţi", subordonate Cogaionului / Sarmizegetusei, fusese descoperit fierul, apăruseră armele de fier cu care erau înzestraţi *Cavalerii Zalmoxianismului*, arme superioare celor de bronz, din „dotarea" inamicilor; echidistant, pe reţeaua de drumuri, erau hălţi („oracole" / „temple") zalmoxiene. Între anii 1630 î. H. şi 1555 î. H., aproximativ, trăieşte Salmosua I (Salmas / Salmoş, „Zalmas-Zalmoxis", „Salmoş I Nemuritorul"), autorul *Reformei Zalmoxianismului*, întemeietorul *Dinastiei Zalmoxienilor* (1600 î. H. / 6575 E. V. – 82 î. H.); regelui-zeu-medic al Daciei / Daco-Thraciei, *Salmosua I / Salmoş I Nemuritorul* – cu domnie aproximată între orizonturile culturale / civilizatorii dacice ale anilor 1600 î. H. şi 1555 î. H. –, i se datorează „corpul de învăţături", dogma *Zalmoxianismului*, sau *ştiinţa Dacilor de a se face nemuritori. Literatura pelasgo-thraco-dacă stă sub pecetea „oralităţii culte" a Zalmoxianismului; în toată Pelasgo-Thraco-Dacia ne aflăm într-o subperioadă homerică (1600 – 600 î. H.); în Pelasgo-Dacia, prin şcolile oralităţii Zalmoxianismului, înfloreşte o literatură de tip epopeic turnată în ritmuri salmice, ori zalmic-genuniene – ca variantele baladelor cu versuri în măsura 5 / 6 („stihuri perechi de câte 5 silabe" / decasilab-salmic, alternând cu „stihuri-perechi de câte 6 silabe" / dodecasilab zalmic-genunian): «Pe-o Gură de Rai» / «Mioriţa», «Meşterul Manole» / «Monastirea Argeşului», «Toma Salymoş» / «Toma Alimoş" etc.; în Pelasgo-Thracia, în Pelasgo-Frigia, în Pelasgo-Bithinia etc., domină spiritualitatea / poezia pelasgică (belagică / valahică) Linos, Thamyris ş. a., păstraţi de legendă, apoi Homer şi epopeile lui, «Iliada» şi «Odiseea». În subperioada orfeică (600 – 20 d. H.), încântă «Imnurile» lui Orfeu-Thracul, poemele lui Musaiu, ale lui Olen ş. a., dar şi aforismele lui Oană Carsia (grecizat: Anacharsis); regele-poet din Dacia, Cotison al II-lea, este elogia de Publius Ovidius Nasso, exilatul de la Roma la Tomis / Constanţa-România (unde a murit în anul 18 d. H.). În subperioada marmurei (20 d. H. şi 313 d. H.) impresionează poezia inscripţiilor daco-romane.*

(3) *Epoca Renaşterii Valahe din „primul Creştinism" (313 – 1054). Mai întâi, se remarcă o subperioadă cosmografic-zalmoxiană, creştin-imnologică şi dogmatic-ortodoxă (313 – 610),* sub pecetea *Cosmografiei* lui Aethicus Dunăreanu / d'Ister, a imnului întregii

Creştinătăţi, *Te, Deum, laudamus…,* compus de Niceta Remesianu în orizontul anului 370, ori a *Convorbirilor duhovniceşti* de Sfântul Ioan Cassian (360 – 435); perioada de Renaştere Valahă se stinge o dată cu moartea lui Focea (cu numele grecizat în „Focas"), la Constantinopol, acesta fiind ultimul din seria celor 42 de împăraţi dacoromâni din fruntea Imperiului Roman (începând de la Aurelian); de la breşa avaro-slavă şi până dincoace de migraţia ungurilor în Pannonia, începe o cumplită *subperioadă a rezistenţei valahice antibarbarizatoare (610 – 1054). E o „slabă literatură a inscripţiilor", fără poezia „marmurei de dinainte de 313".*

(4) Epoca post-Schismei Mari şi literatura valahă în „sacrele limbi evmezice" (1054 – 1600), sau epoca Renaşterii Valahe a Dinastiei Asăneştilor. *Se dezvoltă o notabilă literatură valahă religioasă în proaspăt-inventata slavonă a Ortodoxismului, în replică latinei Catolicismului. O capodoperă a literaturii valahe / române în slavonă, scrisă de domnitorul Ţării Româneşti în orizontul anului 1518, a cunoscut un mare circuit sub titlul «Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie»; între orizonturile anilor 1500 şi 1600, marii cărturari-mitropoliţi ai Principatelor Valahe nord-dunărene, pe fondul luptei pentru răspândirea luminii tiparului, deschid şi o fertilă subperioadă a luptei pentru reintroducerea limbii valahe / române în Biserică / Stat.*

(5) Epoca umanismului re-Unirii Valahe de sub Mihai Viteazul şi a biruinţelor «Bibliei de Bucureşti» (1600 – 1711). Se remarcă o *subperioadă a biruinţei scrisului şi tiparului în limba valahă / română* („punct culminant": «Biblia de Bucureşti», 1688) şi o *subperioadă a umanismului cronicăresc şi a enciclopedismul cantemiresc*.

(6) Epoca şcolilor iluminismului valah (1711 – 1821). *Graţie intelectualităţii Valahimii / Dacoromânimii din Peninsula Balcanică, spiritul iluminist înfloreşte mai întâi într-o subperioadă a Şcolii Iluminist-Valahe Antiotomane Moscopolene*, fireşte, ca reacţie împotriva Imperiului Otoman, apoi, graţie intelectualităţii Valahimii / Dacoromânimii din Transilvania, se înregistrează şi o *subperioadă a Şcolii Iluminist-Valahe Antihabsburgice Ardelene,* dar ca reacţie împotriva Imperiului Habsburgic (Dacoromânitatea / Valahimea

aflându-se între roţile dinţate ale imperiilor evmezice care s-au îmbinat la Carpaţi / Dunăre).

Desigur, mai bine cunoscute sunt epocile ce stau sub peceţile curentelor literare, de la clasicism la paradoxism: (7) *epoca simbiozei clasicism-romantismului paşoptist-unionist valah şi a deschiderilor spre realism (1821 – 1877, cu subperioada Rădulescu-Asachi, cu subperioada «Daciei Literare» şi cu subperioada Junimii: Maiorescu-Eminescu-Creangă-Caragiale),* (8) *epoca simbiozei parnasian-simboliste a regalităţii valahe (1877 – 1918, cu subperioada «Literatorului», sau a Şcolii Macedonskiene, cu subperioada sămănătorist-poporanistă şi cu subperioada «Vieţii Noi», sau a Şcolii Densuşiene),* (9) *epoca realismului şi expresionismului modernist-sburătoresc al României regale (1918 – 1945),* (10) *Epoca „decăderii regalităţii" şi a „terorii republicane proletcultiste" din România „lagărului socialist" (1945 – 1958 / 1960) şi* (11) *Epoca avântului republican al modernismului resurecţional şi al revoluţiei paradoxismului (1960 / 1964 – 1989).*

Revenind la (10) *epoca „decăderii regalităţii" şi a „terorii republicane proletcultiste" din România „lagărului socialist" (1945 – 1958 / 1960),* se cuvine să reamintim că *perioada proletcultistă este* delimitată de anul 1945, an al sfârşitului celui de-al II-lea război mondial, ori, mai exact, de anul 1948, de când începe să se exercite „plenar" *dictatura proletariatului* în România, angajând şi «un front destul de puternic al poeziei luptătoare» (Mihai Beniuc / PLN, 9), şi de *anul 1958, când din România* – graţie unei înţelepte politici a Bucureştiului din acel anotimp –, *Moscova este convinsă a-şi retrage trupele de ocupaţie ale Armatei Roşii.*

(11) *Epoca avântului republican al modernismului resurecţional şi al revoluţiei paradoxismului (1960 / 1964 – 1989).* Chiar dacă din anul 1958, România este singurul stat din „lagărul socialist" cu un „statut aparte", adică „fără trupe sovietice de ocupaţie", ieşirea „treptată" din „conul de negură" al stalinismului cultural, al „obsedantului deceniu", se face între 1960 şi 1964, o dată cu marea reînviere a modernismului literar românesc interbelic; resurecţia se datorează „generaţiei '60", adică generaţiei Labiş-Stănescu-Sorescu; „culminaţia"

resurecţional-modernistă este cunoscută drept *„marea explozie lirică” din* anii 1964 şi 1965. „Explozia lirică” declanşează şi revoluţia poetică a paradoxismului dintre 1965 şi 1970 / 1975, propunându-şi în primul rând conjugarea la moduri lirice autentice a paradoxurilor existenţiale din România totalitarismului.

(12) *Perioada literaturii române contemporane, sau „perioada celui de-al doilea paradoxism” (1989 – 2002 / 2020). Acest u*ltim segment temporal, de la Revoluţia Română Anticomunistă din Decembrie 1989 şi până în prezent / viitor – probabil, 2020 –, ori, „mai bine spus”, până la viitorul puternic „seism” social, se constituie, se va constitui în *„perioada” literaturii române contemporane*, ce ar putea fi – în funcţie de roadele reformei din învăţământul românesc declanşate din 1997 încoace – şi *„perioada unui paradoxism secund”.*

§ Epopee

(cf. fr. *épopée*)

Prin *epopee*, specie a genului epic („ajunsă la apogeu” în vremurile antice şi „substituită” în vremurile moderne de roman), este desemnată o amplă naraţiune (în versuri / proză), desfăşurată, de regulă, în planuri paralele / secante, în antiteză, neapărat într-unul aflându-se eroii ridicându-se dintre oameni şi în celălalt zeităţi, semizei, monştri, demoni etc., obiectivul auctorial surprinzând, relatând fapte umane, supraumane, eroic-legendare, sau istorice, de obicei, de o deosebită însemnătate pentru etnogeneza, pentru existenţa unui popor.

Dintre capodoperele speciei în literatura universală se evidenţiază pentru „decaedrul de aur”: (1) «Epopeea lui Ghilgameş», relatând evenimente din orizontul anului 2800 î. H. specifice arhaităţii civilizatorii asiro-babiloniene dintre Tigru şi Eufrat, (2) «Mahabharata» (despre care se spune că ar fi cea mai lungă, însumând aproximativ 215.000 de versuri) şi (3) «Ramayana» de Valmiki – epopei naţionale indiene, (4) «Iliada» de Homer (despre care se spune

că însumează 15.000 de versuri) şi (5) «Odiseea» de Homer (despre care se spune că are 10.000 de versuri) – epopei pelasgo-thracice, focalizate pe războaiele de la Troia şi pe evenimentele din Marea Thracică, Egee etc., dintre orizonturile anilor 1194 – 1184 î. H., (6) «Eneida» – o epopee a latinităţii, scrisă de Vergiliu (70 – 19 î. H.), (7) «Divina comedie» de Dante Alighieri (Florenţa, 1265 – 1321, Ravena), (8) «Lusiadele» de Camões (1524 – 1580), (9) «Henriada» de Voltaire (1694 – 1778), (10) «Ţiganiada» de Ion Budai-Deleanu (1760 – 1820).

§ Escatologie

(cf. fr. *eschatologie*)

Prin *escatologie (eschatologie)* este desemnată „o doctrină" despre destinele finale ale omenirii, despre „sfârşitul lumii", despre „judecata de apoi" etc.

§ Eseu

(cf. fr. *essai,* „încercare")

Eseul – în accepţiunea de azi – este specia filosofic-literară, sau culturală, cu sfera nelimitată de domenii, permiţând autorului să-şi afirme enciclopedismul în afara oricăror dogme, fără ostentaţie, care constă într-o investigaţie ştiinţifică polidimensională a temei / adevărului din obiectiv, încât orizontul „de start" al cunoaşterii să fie întotdeauna „spart" / „dinamitat", spre a deschide, spre a înfăţişa căi într-un absolut nou şi „veritabil" orizont.

Adrian Marino remarca faptul că *eseul* se numără printre noţiunile literare actuale «de foarte largă circulaţie», fiind un «concept proteic, cu o mie şi una de feţe, pe cât de nebulos şi ambiguu în numeroase spirite, pe atât de cultivat şi elogiat cu ostentaţie în cele mai neaşteptate direcţii; (…) monografia, biografia, studiul critic,

articolul, cronica, prefaţa, romanul, nuvela etc., toate pretind a fi „eseuri", toate vor să treacă – prin snobism şi exces de distincţie – drept „eseuri".»; «de fapt, mai toate sensurile de bază sunt întrevăzute sau folosite încă de Montaigne, care prin ale sale *Essais* (1580) introduce noţiunea în europeana cultură; într-un prim înţeles, „eseu" vrea să spună: *examen, probă, probă de examen,* prin extensiune: *verificare;* când Montaigne vorbeşte de „l'essay de mes facultés naturelles", el foloseşte ideea de „eseu" în acest sens, foarte apropiat de altfel de etimologia cuvântului (lat. *exagium* = „cântărire", la figurat: „examen precis, exact"); nuanţa reapare ori de câte ori eseistul modern mărturiseşte preocupări analitice, critice, de control / verificare, pe teme introspective sau obiective.» (MDil, 604 sq.). Tot din secolul al XVI-lea, eseul a intrat în sinonimie cu ideea de *experienţă,* căci sintagma „les essais de ma vie" se tălmăceşte în *„experienţele" vieţii mele*, «atât pe latură de „încercare", de „punere la încercare" („s'éprouver", „s'exercer"), cât şi de „câştigare de experienţă" („enquierir", „apprentissage"); făcând „eseuri", mă dezvolt, cresc, asimilez noi adevăruri, îmi sporesc capacitatea mo-ralã şi intelectuală» *(ibid.);* şi mai adaugă Adrian Marino: «ambele sensuri prevestesc şi pregătesc noţiunea modernă de „experienţă" interioară sau intelectuală, apoi de trăire a unei „aventuri" spirituale.» (MDil, 605). Ar mai fi de reţinut: (1) „nuanţa epicuree", noţiunea de *eseu* implicând şi ideea de *degustare*, în sensul că eseistul *„gustă" subiectul*, îl supune „încercării", considerându-l un soi de „aperitiv" al spiritului; (2) în efortul de a descoperi adevărul, în „discutarea" unei teme, *eseul* se relevă drept tratare analitică, între „încercare" şi „studiu": (3) din secolul al XVIII-lea, *eseul* capătă tot mai mult un *sens predominant ştiinţific,* «de „examen" obiectiv, sistematic, metodic», devenind *Versuch,* „experiment", şi chiar «investigaţie ştiinţifică» (MDil, 606); «ideea de bază, autentic eseistică, rămâne mereu relativistă: eseistul numai „încearcă" să dea o soluţie: n-o impune, nici n-o dogmatizează; doar o propune; el ridică o problemă, punându-se pe sine şi pe alţii la „încercare": ispiteşte, incită adevărul; nu-l defineşte integral, obligator şi cu atât mai puţin definitiv pentru nimeni.» *(ibid.).* Aşadar, obiectul / obiectivul cunoaşterii eseistice rămâne „adevărul", dar un *adevăr sui generis,* «personalizat, particularizat, gândit şi exprimat în

singularitatea sa sensibilă, nu în generalitatea sa abstractă; un adevăr concret, experimental, posibil, eventual, nu unul conceptual, discursiv, tradiţional» (MDil, 609).

La evoluţia aproape semimilenară a speciei, de la primele *Eseuri* de Michel de Montaigne (1533 – 1592), din anul 1580 încoace, până la „apogeul" atins în secolul al XX-lea, au contribuit nenumărate personalităţi ale Europei: Fr. Bacon (1561 – 1626), John Locke (1632 – 1704), G. W. Leibnitz (1646 – 1716), D. Cantemir (1673 – 1723), Lessing (1729 – 1781), J. W. Goethe (1749 – 1832), Fr. Schiller (1759 – 1805), A. Schopenhauer (1788 – 1860), Thomas Carlyle (1795 – 1881), R. W. Emerson (1803 – 1882), John Ruskin (1819 – 1900), Al. Odobescu (1834 – 1895), G. E. Fr. Nietzsche (1844 – 1900), M. Unamuno (1864 – 1936), Marcel Proust (1871 – 1922), Nicolae Iorga (1871 – 1940), Paul Valéry (1871 – 1945), A. Thibaudet (1874 – 1936), Thomas Mann (1875 – 1955), E. Lovinescu (1881 – 1943), V. Pârvan (1882 – 1927), Th. S. Eliot (1888 – 1965), Camil Petrescu (1894 – 1957), A. L. Huxley (1894 – 1963), Lucian Blaga (1895 – 1961), Mihai Ralea (1896 – 1964), T. Vianu (1897 – 1964), Pompiliu Constantinescu (1901 – 1946), Vl. Streinu (1902 – 1970), Ş. Cioculescu (1902 – 1988), Petre Pandrea (1904 – 1968), Mircea Eliade (1907 – 1986), Constantin Noica (1909 – 1987), Emil Cioran (1911 – 1995), Albert Camus (1913 – 1960) ş. a.

În „decaedrul de aur" al eseului românesc se înrăzăresc: *Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau Giudeţul sufletului cu trupul* de Dimitrie Cantemir (datând din intervalul: decembrie 1697 – iunie 1698), *Pseudokynegetikos* de Al. Odobescu (din 1874), *Idei şi forme istorice* de Vasile Pârvan (din 1920), *Filosofia stilului* de Lucian Blaga (din 1924), *Teze şi antiteze* de Camil Petrescu (din 1936), *Amurgul gândurilor* de Emil Cioran (din 1940), *Eseuri critice* de Pompiliu Constantinescu (din 1947), *Aspecte ale mitului* de Mircea Eliade (din 1963), *Eseuri* de Petre Pandrea (din 1971) şi *Creaţie şi frumos în rostirea românească* de Constantin Noica (din 1973).

§ Estetică

(cf. fr. *esthétique*)

Ca ştiinţă despre izvoarele artelor, *estetica* studiază legile, categoriile artei, problemele referitoare la esenţa artei, la raportul dintre artă şi realitate, la metodele de creaţie artistică, la genurile artei etc.

§ Eufonie

(cf. fr. *euphonie*)

Prin *eufonie* este desemnată armonia ca „grijă estetică" a poeziei spre a se evita sunete, ori grupuri de sunete stridente, cacofonice etc., spre a se realiza „sublimul acord" între ritm / metru, rimă şi idee / imagine etc.

§ l Eul liric (poetic)

Eul liric / poetic desemnează individualitatea creatoare a „contingentelor eterne" întru catharsis, din perimetrul artei cuvântului, „receptorul din Logos" şi, totodată, emiţătorul „fără frontiere", spre umanitate, „permanent", sau „intermitent", de producţii specifice „genului direct", la persoana I, în calitatea de „cetăţean cosmic" şi de „voce divină", nu în calitate de individ uman, cu carte de identitate, ori cu paşaport, individ uman pe care-l „locuieşte" vremelnic drept *ens de talent / geniu*, dar cu care nu poate fi confundat, de vreme ce declară conştient că în actul creaţiei (receptării din Logos) / emisiei: „eu sunt altul", adică – pe segmentul emisiei versului trăit – este *eon / ens etern*, participant la o teluric-celestă ordine sacră.

Toată lumea vorbeşte despre *eul liric / poetic*, dar se declară neputincioasă când este vorba de a-i da o definiţie; de la E. A. Poe (1809 – 1849) şi Arthur Rimbaud (1854 – 1891), autorul aserţiunii:

„eu e altul”, şi până la Paul Claudel (1868 – 1955), Paul Valéry (1871 – 1945), Ezra Pound (1885 – 1972), Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965), Nichita Stănescu (1933 – 1983) ş. a., se face distincţie între *eul liric / poetic* şi *eul empiric / psihologic* (acesta fiind considerat „izvorul celui dintâi”, dar „inferior” – pentru că nu poate exprima trăiri / idei, „neincluse în existenţa concretă şi nici în subiectivitatea primară a insului”). Există şi un *eu cosmic* în lirica modernă – izvorâtor din consubstanţialitatea ens-ului uman cu universul (v. *infra* – Zalmoxianismul), ca în creaţia lui Lucian Blaga, „cea atentă” la „revolta fondului nostru autohton”, ori un *eu anonim* (expresie a afundării eului în muzica sferelor mitului, ori a cristalelor-miteme), un *eu dilematic / problematic* (expresie a înstrăinării de lume datorată cunoaşterii raţionale a macrocosmului / microcosmului) etc.

„Repromovarea” eului poetic de către generaţia resurecţiei poetice din 1960 – 1965. În „obsedantul deceniu” – ca în orice epocă totalitarist-comunistă –, deşi se ştie că *eul* desemnează reflectarea conştientă, de către *ens*-ul uman, a propriei *existenţe*, exprimând „unicitatea persoanei” în raport cu ceilalţi, se încearcă „atrofierea” / „anihilarea” *eului,* în general (apelându-se la „diabolice metode”), şi, în special, a *eului poetic / artistic*, prezenţa acestuia în „poezie – armă a poporului în lupta pentru apărarea păcii şi construirea socialismului” – fiind „amendată sever”, „taxată” ca „intimism”, „decadentism” etc. Din perspectivă filosofică, se lămureşte / reflectă în *conştiinţa de sine* a individului uman, atât „existenţa propriului corp”, într-un *eu corporal,* cât şi „existenţa propriei vieţi interioare”, într-un *eu psihic;* potrivit tratatelor / dicţionarelor de filosofie, *eul* „nu este un fenomen pur subiectiv, opus în mod absolut realităţii obiective şi fără legătură cu aceasta”, căci „unicitatea persoanei umane este rezultatul interiorizării unui ansamblu de relaţii sociale, iar reflectarea propriei existenţe în conştiinţa individuală a omului se produce pe baza reflectării lumii obiective, a existenţei şi activităţii sociale a celorlalţi oameni, ca şi a confruntării individului cu ele”. Kant relevă un *eu* ca *subiect psihologic (conştiinţă empirică)* şi *eul* ca *subiect logic al apercepţiei*. Alţi filosofi / psihologi (psihanalişti) consideră *eul* drept «principiul dintâi, absolut necondiţionat» (Fichte), ori disting un «*eu* numenal» de un «*eu*

fenomenal» (Maine de Biran), sau un *eu psihologic,* de neseparat dintre „dimensiunile sociale ale experienţei sale", dar şi un *eu / ego* – „parte conştientă / organizată a personalităţii noastre, adaptându-se la condiţiile externe şi având raporturi cu *sinele* inconştient şi cu *supra-eul*, conştiinţă normativă" etc. După Hegel, «…dat fiind faptul că poezia este în stare să epuizeze în chipul cel mai profund întreaga bogăţie a cuprinsului spiritual, se poate pretinde şi poetului să doteze materialul pe care îl înfăţişează cu cea mai adâncă şi bogată în conţinut viaţă interioară. (…) Poetul trebuie să cunoască existenţa omenească sub aspectul ei şi interior şi exterior şi, încorporând în interiorul său fenomenele şi vastitatea lumii, simţindu-le aici şi pătrunzându-le, să le posede adâncite şi transfigurate.» (HAr, II, 171). Dogmaticienii proletcultismului din România, în frunte cu Mihai Beniuc, ignoră observaţiile lui Hegel potrivit cărora «… poetul lirc autentic nu are voie să plece de la evenimente exterioare pe care să le povestească în bogăţie de sentimente sau de la alte împrejurări şi ocazii reale care să devină impulsul efuziunilor sale, ci el este, pentru sine, o lume subiectiv încheiată, încât el poate găsi impulsul, ca şi conţinutul *în sine însuşi* şi din această cauză se poate opri la situaţiile, stările, evenimentele interioare şi la pasiunile propriei sale inimi şi ale propriului său spirit. Aici, în interioritatea sa subiectivă, omul îşi devine lui însuşi operă de artă, în timp ce poetului epic îi servesc drept conţinut eroul străin şi faptele lui şi cele ce i se întâmplă. (…) De aceea, în această privinţă, lirica poate cădea uşor în greşeala de a pretinde că subiectivul şi particularul ar prezenta interes deja în sine şi pentru sine.» (HAr, II, 253 sq.). Dogmaticienii din „obsedantul deceniu" uită că «…trebuie să considerăm interiorul subiectiv ca pe adevăratul punct de unitate al poemului liric. Dar interioritatea ca atare este, în parte, unitatea cu totul formală a subiectului cu sine însuşi, în parte ea se fărâmiţează şi se dispersează, particularizându-se şi devenind infinită diversitate de reprezentări, sentimente, impresii, intuiţii etc., a căror legătură nu constă decât în faptul că unul şi acelaşi eu le poartă în sine oarecum ca un simplu receptacul. De aceea, pentru a putea oferi punctul central care conferă coeziune operei de artă lirice, subiectul, pe de o parte, trebuie să fi înaintat până la o *stare* concret *determinată* a dispoziţiei sufleteşti sau a situaţiei, pe de altă parte, el trebuie cu

această particularizare a sa *să se contopească* aşa cum s-ar contopi cu sine însuşi, încât să se simtă şi să se reprezinte *pe sine* însuşi în ea. Numai astfel devine subiectul o totalitate subiectivă delimitată în sine şi exprimă numai ceea ce decurge şi are legătură cu acest mod determinat.» (HAr, II, 256). Dogmaticienii proletcultişi promovează în stihuirile „obsedantului deceniu" interjecţiile («Alei, neam de chiaburoi, / noi suntem ăi tari, nu voi!» – Dan Deşliu), mahalagismele etc., ca „armă în lupta de clasă", fără a mai ţine seama de aserţiunile hegeliene: «…cu simple ah! şi oh! sau cu blestemele mâniei, cu tunete şi trăsnete nu poate fi rezolvată chestiunea (patosului în poezie, n. n.). Forţa unor simple interjecţii e o forţă rea şi constituie modul de exprimare al unui suflet încă primitiv. Spiritul individual în care se înfăţişează patosul trebuie să fie un spirit plin de conţinut, în stare să se desfăşoare şi să se exprime.» (HAr, II, 184). Generaţia resurecţiei poetice din 1960 – 1965 „descătuşează" *eul liric* – şi, o dată cu acesta, *eul general* –, redându-i „libertatea cosmică". Adrian Păunescu, încă de la debutul cu *Ultrasentimente* (1965), umple «cu eul său omniprezent spaţiile Universului» (MarP, 245). Într-o primă etapă, „aventurile", „avatarurile" *eului corporal,* ale *eului hormonal* (cf. MavP., 94) etc. „se reînnoadă" – de la Constant Tonegaru, Eugen Jebeleanu ş. a. – în lirica lui Nichita Stănescu, Anghel Dumbrăveanu, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, Ana Blandiana ş. a. În lirica modernă, începând cu E. A. Poe, A. Rimbaud, St. Mallarmé ş. a., se evidenţiază *alteritatea,* „existenţa / fiinţa privită din punct de vedere diferit de ea însăşi", avându-se „în obiectiv" celebra aserţiune rimbaldiană / mallarméană: „*eu* e *altul" («Je est une autre» / «Je ne suis plus Stéphane…»).* Generaţia resurecţiei poetice din 1960 – 1965 repromovează *eul „personal"* («eul biografic al lui Sainte-Beuve» – MavP, 88) ca suport al *eului „impersonal*" din operă («Opera, ca produs al unui eu „impersonal", nu ar putea exista fără suportul unui eu „personal", pe care, totuşi, nu-l „exprimă".» – *ibid.*), înţelege / asimilează şi aplică teoriile lui Ion Barbu despre *experienţa impersonalităţii creaţiei poetice,* teorii potrivit cărora există un *lirism absolut* (poezia modernă), sub pecetea „intelectualităţii", „gândirii", „studiului concentrat", şi un *lirism leneş* („poezia leneşă" / „tradiţionalistă"), ce stă sub pecetea „sincerităţii", a banalului „corcit cu sensibilitatea", în acompaniamentul unei tehnici „rudimentare" (cf.

MavP, 94 sqq.); „lirismul absolut" antrenează *diseminarea ca mod al impersonalizării* (pornind de la Mallarmé, Jacques Derrida distinge între *eul poetic* «fără identitate, „diseminat" în lucruri», şi *textul operei* «ca „diseminare"», elaborând conceptul de *diseminare* – cf. DDiss, 293 sq. – prin care înţelege *marca unui eu creator „fără indentitate" persistentă în text* – cf. MavP, 105 sq.); *eul mitic* se postulează drept *eul creator* «ca agent al unui text-operă ce se poate „re-enunţa la infinit», «omolog cu vegetalul, ce reînvie la nesfârşit»; când acelaşi *eu creator* «ca agent al unui text-operă ce, re-enunţându-se la infinit, o face de fiecare dată cu o specificare istorică ipoastaziată ca variabila unui invariant, este *un eu ce se înscrie într-un mod specific în istorie, realizându-se doar în ea şi în funcţie de ea.*» (MavP, 124).

Dar pentru întreaga generaţie resurecţional-modernistă din 1960 – 1965, cele mai interesante *aspecte ale redescoperirii eului liric* se întâlnesc în *poietica / poetica* lui Nichita Stănescu (în acest sens, Irina Mavrodin consideră că «o primă aproximare a relaţiei *poietică / poetică* ar fi cea dintre nivelul lui „a face" – în greaca veche: *poiein* –, nivel extralingvistic, şi nivelul lui „a spune despre a face", nivel lingvistic; / … / în abordarea noastră, ea trebuie transcrisă astfel: „a face *şi / sau* a spune despre a face", clivajul dintre cele două nivele fiind propus doar provizoriu, din motive de ordin metodologic, *sau* vrând să marcheze aici nu o alternativă, ci o coincidenţă de planuri» – MavP, 15). La Nichita Stănescu, mai devreme decât la ceilalţi reprezentanţi ai generaţiei lui, schimbarea atitudinii faţă de redescoperirea eului liric se petrece între anul debutului, 1960 *(Sensul iubirii)* şi 1964, anul apariţiei celui de-al doilea volum *(O viziune a sentimentelor),* fapt remarcat în 1978 de teoreticianul literar Eugen Negrici: «Primul lucru la care te poţi gândi răsfoind cea de-a doua carte a lui Nichita Stănescu, *O viziune a sentimentelor,* este că, în răstimpul de după debut, ceva anume, un imbold, un factor derivând din specificul unei ambianţe literare, dar aflându-se, firește, în deplin acord cu o dominantă a spiritului său, a acţionat ori a fost luat în sprijin de poet, astfel încât să ne apară acum pe deplin despărţit de momentul poetic (care preconiza directitatea senzitivă) şi mai ales de acele exigenţe, satisfăcute, în primul volum, în afara şi chiar împotriva temperamentului său artistic,

într-o prea mică măsură afectiv. Este sigur că numai unei inteligenţe agere îi stătea în puteri să păşească, o clipă înaintea tuturor, cu degajare, ca în urma unei îndelungate experienţe, pe o cale spre care cei mai mulţi bâjbâie o viaţă; să pătrundă atât de rapid – şi asta chiar în vremea confuză a restabilirii legăturilor întrerupte cu tradiţia – până în zona de secrete a creaţiei, să distingă dintr-o dată, şi în chip atât de firesc, tocmai pedala în stare să stârnească starea poetică şi care, prin funcţionarea ei lesnicioasă, să-i revele cât de paradoxal de puţin exigentă e, în realitate, poezia, sub aparenţa ei copleşitoare.» (NegF, 55). Nichita Stănescu ia pulsul veritabil al marii poezii române interbelice, propunându-şi ca „orizont de start" chiar „izobara" celor mai înalte „piscuri lirice" din acel anotimp: *Arghezi – Bacovia – Barbu.* Şi unul dintre marile secrete ale zonei creaţiei poetice la care ajunge Nichita Stănescu, nepăşind «cuminte, alături de atâţia alţii, pe calea modestă prin care tradiţia era asimilată treptat, într-un marş cu etape tipice, năzuind la deplina sincronizare» (NegF, 56), constă în *rafinamentul măştilor eului*, în *diseminarea eului liric.* Iar „calea dirctă" spre marea, ultramoderna poezie, este bine pregătită de Nichita Stănescu, începând din martie 1956, din clipa în care, în Amfiteatrul *Odobescu*, de la Universitatea din Bucureşti, îl ascultă pe Nicolae Labiş recitându-şi celebra baladă, *Moartea căprioarei* (cf. SOrd, I, 59); este momentul în care ia hotărârea „de a-l depăşi" pe mai tânărul lider al generaţiei resurecţionale; pe Labiş îl cunoscuse, de altfel, de prin 1955: «Cred că primul sentiment, cel de admiraţie, a coincis şi cu unul de invidie, de – să zicem – nobilă invidie colegială. (…) un amic mi l-a prezentat pe Labiş în holul Universităţii. Eram nespus de curios să-l cunosc şi mărturisesc că toată discuţia noastră a fost, de fapt, un monolog al lui Labiş, eu provocându-l tot timpul şi încercând cu încăpăţânare să-i smulg secretul. Voiam să-mi dau seama *de ce* are talent… (…) În acea perioadă, eu nu publicasem nimic. Scrisesem doar câteva zeci de poezii argotice…» (SFiz, 280); după cum certifică logodnica lui din acel anotimp, Doina Ciurea (de care fusese îndrăgostit mai înainte şi Nicolae Labiş), poemele „argotice" *(Cântece la drumul mare),* având drept „jalon" volumul «Cîntice ţigăneşti» de Miron Radu Paraschivescu, au fost scrise între 3 ianuarie şi 28 decembrie 1955 (cf. SArg, 6). La primul lor „dialog", Nicolae Labiş l-a

impresionat pe Nichita Stănescu prin „siguranţa de sine", prin „ciudata-i cultură", prin „ciudata forţă de a se apropia de lirica franceză": «Un răstimp lung – ca şi cum n-aş fi fost un singur om, ci mai mulţi – mi-a făcut un şir lung de disocieri excelente, vorbindu-mi despre Villon.» (SFiz, 280). De la întâlnirea din Amfiteatrul *Odobescu*, Nichita Stănescu îşi aminteşte: «Nu s-a urcat lângă catedră şi a rămas în faţă chiar lângă primul şir de bănci, şi într-o tăcere în care nici memoria nu mai funcţiona, brusc, a anunţat titlul poeziei, *Moartea căprioarei,* ştiută, adorată, negată şi urâtă sufletului meu. Cred că nu numai pentru mine a existat în acea secundă senzaţia gheţii pe şira spinării. Calm şi degajat, bonom şi profund distant totodată, cu un soi de firesc al nefirescului, cu un glas al cărui timbru s-a scurs prin urechile noastre, moale şi dur totodată, vers de vers, a început să-şi retrăiască poemul (era prea tânăr ca să şi-l poată recita). (…) …şi păstrez numai sentimentul de atunci, sentimentul deznădăjduitor că el era de neatins. Mi-a produs o impresie sublimă şi deprimantă. Atunci nu puteam să cred că se poate scrie o poezie mai minunată decât *Moartea căprioarei.* Aş fi dat orice pe lume să fiu eu autorul acelei poezii. (…) Atâta vreme cât el a trăit, eu nu am publicat nici un vers. El a murit în decembrie, eu am publicat în martie.» (SFiz, 282). Cu privire la rolul lui Nicolae Labiş de „pionier al resurecţiei poetice", criticul literar Ion Pop, în 1973, notează: «Ca orice existenţă devenită mit, Labiş comportă şi suportă admiraţia subordonatoare aliată cu opusul său, respingerea şi negaţia orgolioasă, în numele afirmării personalităţii proprii. Patetica formulă lansată de el permite dezvoltările cele mai diverse şi mai neprevăzute. Ea a contribuit enorm la restaurarea în conştiinţe a ideii de necesitate a dialecticii literare, presupunând o permanentă atitudine activă, în punctul de interferenţă dintre valorile poetice ratificate de tradiţie şi căutările novatoare. Eminescu, Blaga, Barbu, Bacovia, Arghezi, prezenţi în experinţa poetică a lui Nicolae Labiş, vor fi redescoperiţi, pe urmele sale, drept puncte de reper majore ale noii sensibilităţi.» (PPg, 23). Se pare că „la prima lor discuţie", Nicolae Labiş i-a vorbit lui Nichita Stănescu nu numai despre Villon, ci şi despre Rimbaud, Valéry, Verlaine ş. a. (cf. PPg, 21). În poemul *Bând într-un bistrou,* Nichita Stănescu îşi închipuie o „ceartă" între Rimbaud şi Verlaine (în numele unor principii lirice, mai mult ca

sigur): *Bând într-un bistrou şi privind strada, / hemoragia de maşini în viteză, / tinerii sărutându-se, fustele acelea scurte, / dezvelind o colonadă de pulpe, / l-am zărit pe Rimbaud, spurcatul la gură, / certându-se aprig cu Verlaine, / dar l-am pierdut imediat din vedere.* (SFiz, 121 sq.). Nichita Stănescu ajunge la *cunoaşterea „măştilor eului", la un eu diseminat,* după asimilarea profundă a poeziei înaintaşilor. Referindu-se la «cele trei-patru volume» publicate de Nichita Stănescu după 1964, teoreticianul literar Eugen Negrici evidenţiază că «de la primele analize critice a fost remarcată *înmulţirea ipostazelor eului său liric*, care nu era, de fapt, decât rezultatul iniţiativei de sporire programată, metodică, a punctelor de vedere. (…) Poetul băgase de seamă că, în absenţa izvoarelor lirismului, simpla preluare a unui unghi privilegiat şi a unei anumite posturi duce la poezie, dacă îţi stă în puteri să trăieşti tu însuţi, cu imaginaţia – într-un act de vibraţie extatică, dar cu sentimentul unei experienţe însumate – consecinţele situaţiei alese: *Eram atât de atent, / încât se stingea-n cupole amiaza, / iar sunetele îngheţau în jurul meu, / prefăcându-se-n stâlpi răsuciţi.* («Sfârşit de anotimp»). Metoda conduce negreşit la o specie de lirism declanşat lucid, ca efect al speculaţiei, nu ca şoc emotiv; şi, chiar atunci când poetul, excitându-şi facultatea imaginativă, se simte tentat să intre în ipostaze erotice, consecinţele viziunii vor fi parcurse fără căldură, ca atâtea alte aventuri contemplative: *Mâinile mele sunt îndrăgostite, / … /* («Vârsta de aur a dragostei»); *Leoaică tânără, iubirea / mi-a sărit în faţă. / … /* («Leoaică tânără iubirea»). În textele citate mai sus se observă existenţa unor uverturi: era reprodusă împrejurarea care declanşa starea liric-contemplativă.» (NegF, 58 sq.). Teoreticianul mai remarcă faptul că, în următoarea etapă, Nichita Stănescu elimină acest tip de „introducere orientativă", poemele nemaifracturându-se «stereotip, după un rezumat situativ, pentru a se abandona imaginaţiei consecutive a poetului; acesta alunecă, parcă mai firesc, în pielea eroilor-idei, a evenimentelor-idei şi, în genere, a tot ce se arată capabil să stârnească o percepţie sensibilă.»; cu alte cuvinte, poetul refuză „primul vers primit în dar de la zei", cum ar spune Valéry, încercând aici «aproape o asimilare între „inspiraţie" şi „hazard"» (MavP, 149), renunţă la *generatorul textual;* de-acum, Nichita Stănescu îşi lasă receptorul să deducă, «în limitele posibilului, factorul

declanşator, mai puţin interesat de tot ceea ce indica, altădată, clar, raţiunea înlănţuirii» (NegF, 59); valorifică «implicaţiile concrete şi sentimentale ale ideilor pe care le va trăi hipertrofic, ipostaziindu-se divers, pe o întreagă gamă de nuanţe temperamentale»; «denunţând neajungerea simţurilor, gata de a le substitui cu altele, misterioase şi infinit mai sensibile, el pare a râvni la o simultaneitate a trăirii lumii, prin acumulare lacomă de ipostaze.» (NegF, 59). Teoreticienii literari au analizat lirica emblematicilor generaţiei resurecţionale din 1960 – 1965 atât din perspectiva *modului de producere,* «a felului cum se alcătuiesc poemele ca o consecinţă a punerii în funcţie a procedeului» (NegF, 64), cât şi din perspectiva *funcţionării gândirii producătoare* a poetului în faza de radicalizare a poeziei (cf. NegF, 64 sqq.); pornind de la analizele lui Eugen Negrici, Irina Mavrodin identifică în poietica / poetica, în poezia lui Nichita Stănescu un *spaţiu paragramatic;* Eugen Negrici vede în poezia lui Nichita Stănescu – după cum ne încredinţează Irina Mavrodin – «un suprem gest de „nepăsare suverană" ce „ne ajută să înţelegem că în poezie nimic nu este, totul devine, că limbajul poate da naştere, oricând, unei realităţi poetice" (NegF, 89), în actul unei lecturi, ca relaţie dinamică între text şi cititor definită prin mijlocirea conceptului de „expresivitate involuntară" (cf. NegEx). În interpretarea lui Eugen Negrici, acest gest este considerat în latura lui dezalienantă (autorul încearcă a-şi „elimina, pe durata redactării, însăşi ideea îndatoritoare şi alienantă de interlocutor" – NegF, 88). Totodată, „o anumită tensiune, tensiunea proprie unei *alienări în obiect* (ceea ce noi am numit „identificarea", „contopirea" cu *non-eul* în procesul de „impersonalizare" a *eului creator, urmând o terminologie propusă de creatorii înşişi* – n. ns.), se resimte în fiecare moment al alcătuirii operei. (…) Pentru scriitor, alienarea – acest tip de alienare norocoasă – constituie ca şi forţa de gravitaţie pentru copii, o condiţie obiectivă" (NegF, 21 sq.). După noi, ea este o alienare / dezalienare ce funcţionează, într-un ciclu mereu refăcut, în planul existenţial al creatorului ca individ ce se „mântuieşte" prin operă („probă inversă, în felul în care o face matematica, a visului meu, care, după ce mă va fi distrus, mă va reconstrui" – Mallarmé), în planul operei ca principiu de construire a ei implicând o sumă de operaţii de de-construire, în planul social, cel al unui ctitor pe care-l modifică,

de-construindu-l spre a-l re-construi în noua ei lumină.» (MavP, 157 sq.). Un aspect al „impersonalizării" este şi *dedublarea eului liric* prin *autocitat,* prin *falsele citate* etc.; Ioana Em. Petrescu analizează astfel de dedublări ale eului liric în poezia lui Nichita Stănescu: «*autocitatul* – care nu e nici autopastişă, nici semn al secătuirii fibrei poetice, ci e rezultatul dedublării eului liric, o formă a dialogului „sinelui cu sinele"», exemplificând cu versurile «cu valoare de laitmotiv», din «Metamorfozele» («Epica magna»): *Nu există decât o singură viaţă mare / la care noi, călătorule, participăm.,* reluate în poemul «Dialog cu puricele verde de plantă» («Operele imperfecte»): *Puricele verde de plantă strigă la mine: / Nu există decât o singură viaţă mare, / Noi nu luăm din ea şi nu-i adăugăm ei nimic.;* «atribuindu-le acum unei conştiinţe străine, acestui alt – umil – „punct de vedere" asupra existenţei, versurile reluate (autocitatul) relativizează ironic perspectiva metafizică…» (PCon, 230). *Falsele citate,* procedeu la care apelează destul de des Nichita Stănescu, ţine de *lirica măştilor:* «…Ptolemeu, Euclid, Cantor – sau, anonim şi omniprezent, „îngerul", ori „El" – sunt tot atâtea măşti lirice, adesea măşti purtate de una din feţele eului dedublat, cărora li se atribuie „false citate", cărora li se împrumută, din interior, o ipotetică voce ca suport într-un perpetuu, murmurat dialog lăuntric.» (PCon, 230 sq.).

Graţie reprezentanţilor generaţiei poetice din 1960 – 1965, *corola ipostazelor eului liric* atinge proporţii şi străluciri „cosmice", fără precedent.

§ l Exclamaţie retorică

Exclamaţia retorică este o figură stilistică, rod al aceleiaşi „învăţături pentru tâlcuirea frumoasei cuvântări" ca şi invocaţia, interogaţia etc., prin care autorul (personajul / actorul) îşi exprimă / exteriorizează – ori mimează – o stare afectivă – admiraţie, bucurie, surprindere, sarcasm, scârbă etc. –, de la simpla interjecţie, până la strigăt.

Admiraţie cosmic-romantic-selenară eminesciană întâlnim şi în «Scrisoarea I»: *Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară / Şi câţi codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!* O exclamaţie retoric-sarcastică ne întâmpină şi în partea a doua, în ampla frescă satirică a «Scrisorii III»: *Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie. / Patrioţii! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte, / Unde spumegă desfrâul în mişcări şi în cuvinte, / Cu evlavie de vulpe, ca în strane, şed pe locuri / Şi aplaudă frenetic schime, cântece şi jocuri…*

§ Existenţialism

(cf. fr. *existentialisme*)

Prin *existenţialism* este desemnat curentul filosofico-literar ce abordează existenţa umană în realitatea ei concretă, prin mijlocirea experienţei imediate, descrise analitic, refuzând gândirea abstractă, logică şi obiectivă, proclamând „falimentul raţiunii logice” în favoarea „raţiunii vitale” şi a adevărului particular al experienţei umane, crezând în faptul că existenţa precede esenţa, „omul fiind ceea ce se face el însuşi să fie, prin actele sale”.

Se observă două „direcţii” existenţialiste; cea mai puternică este *direcţia heideggeriano-sartreeană* (fundamentată în 1927, prin «Sein und Zeit» / «Fiinţă şi Timp» de Martin Heidegger şi în 1942, prin «L’Être et le Néant» de Jean-Paul Sartre); cealaltă este *direcţia-Unamuno*, o direcţie „anti-atee” reprezentată de Miguel de Unamuno (cu lucrarea «Despre sentimentul tragic al vieţii», 1913), de K. Jaspers («Filosofie», 1933), de Gabriel Marcel («Jurnal metafizic», 1927) ş. a. Înrâuririle benefice ale existenţialismului în literatură se văd în «Solilocviile» lui Mircea Eliade, în «Amurgul gândurilor» de Emil Cioran, în teatrul lui Jean-Paul Sartre, în proza lui Camus, a lui Kafka, a Simonei de Beauvoir, în creaţia lui Camil Petrescu, a lui M. Blecher, Anton Holban ş. a.

§ l Expoziţiune

(lat. *expositio,* „expunere, povestire, naraţiune*": cf.* fr. *exposition*)

Expoziţiunea / expoziţia este partea subiectului unei opere literare, unde sunt prezentate „cadrul", „momentul", „personaje" / „evenimente" anterioare, dar „capitale" pentru „acţiunea" din obiectivul respectivei întreprinderi epice, dramatice, sau lirice, altfel spus, e segmentul iniţial, în care se relevă o unitate de loc şi de timp, cât şi „repere" / „coordonate" ce permit o „unitate de acţiune".

În nuvela istorică romantică, «Alexandru Lăpuşneanul» de C. Negruzzi, expoziţiunea / expoziţia constă în revenirea lui Alexandru Lăpuşneanu în Moldova („unitate de loc"), în anul 1564 („unitate de timp"), pentru a doua domnie („unitate acţională").

§ Expresionism

(cf. fr. *expressionnisme*)

Expresionismul este curentul literar cristalizat în Europa primului sfert al secolului al XX-lea, în primul rând, graţie „binomului" şcolilor de Berlin şi de Bucureşti, promovând un eu creator „eliberat de obiect", pătruns de fiorul eternităţii întru germinaţia cunoaşterii luciferice / paradisiace, conectat absolutului, „misterului", infinirii cosmice, „ilimitatului", accentuat-halucinatoriu, bine potenţat / tensionat extatic, surprinzând o realitate în transcendere fantast-tragică, lirismul dragamaturgic aducând în scenă – din arhetipal, din „arheu", dintr-o acută conştiinţă „existenţialistă" / „apocaliptică" – mirabile, sinergice idei / concepte întruchipând un irepresibil „personalism energetic".

Procesul de cristalizare într-o „nouă estetică", estetica expresionismului, s-a derulat între anii 1900, când a apărut în Germania *Die andere Seite / Cealaltă faţă a lucrurilor* de Alfred Kubin, propunând un program de cercetare / abordare a realităţii şi a

sufletului veacului din unghiuri „inedite”, şi 1927, când s-a înregistrat „un mare ecou” al lucrării lui Emil Utitz, *Die Überwindung des Expresionismus / Depăşirea expresionismului*. Estetica expresionismului s-a ivit „în complementaritate” la curentele anterioare (umanism, iluminism, clasicism, romantism, realism, parnasianism), îndeosebi la simbolism (de la care a preluat verslibrismul, instrumentalismul / wagnerialismul sinesteziilor şi revoluţionarea până la „atingerea absolutului”), şi „în opoziţie” faţă de curentele contemporane avangardiste: dadaism, suprarealism, futurism, impresionism, constructivism, cubism, fovism etc. (cf. PEx, 5 sqq.). Expresioniştii – şi avem în vedere toate artele, de la literatură şi pictură, la sculptură şi muzică – şi-au propus ca obiectiv fundamental surprinderea realităţilor în dinamica / ex-staticul de dincolo de „suprafeţe” (impresioniste), de dincolo de individual (mai mult ori mai puţin „exagerat”, excluzând caricaturalul), în „sfântul mister” existenţial, desigur, în conexiuni cosmice cu infinirea / ilimitatul, cu absolutul, căutându-se „cu pasiune crescândă” esenţele vitaliste, „nucleul vieţii, lucrul în sine, transcendentul” (*PEx,* 219). Departe de orice sentimentalism „vag şi decadent”, poezia expresionistă se pătrunde de „fiorul eternităţii”, evocă „marile porniri ale spiritului vizionar”, relevă nebănuitele potenţe ale miturilor, cultivă întru sporirea cunoaşterii luciferice / paradisiace atât metafora nivelului plasticizant («generată în primul rând datorită analogiei» – BTc, 309), cât şi metafora nivelului revelatoriu («metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister» – BTc, 310). În cadrul epicului / teatrului, eroii sunt idei / concepte înzestrate cu voinţă, «idei ce mişcă din adâncimi nebănuite sufletul omenesc», întrucât «fiinţe ce redau în energică sinteză viaţa, în una din multiplele ei înfăţişări, iau locul caracterelor de nuanţă, substituindu-se inutilelor complicaţii de conştiinţă» (L. Blaga, *apud* PEx, 219). Expresioniştii sunt preocupaţi de fenomenul originar, de permanenţe, de arhetipal, de „arheu”.

Între cele mai valoroase şcoli europene ale expresionismului, prin împlinirile sincrone, se evidenţiază două: *şcoala expresionistă a*

Berlinului şi *şcoala expresionistă a Bucureştiului;* două sunt cele mai importante reviste germane care militează pentru „noua estetică", polarizând expresionismul: *Der Sturm* şi *Die Aktion*, îndeosebi, după 1917; în România, expresionismul a fost bipolarizat de revistele *Gândirea* şi *Contimporanul*, după 1921 (cf. CLrex, 53 sqq.). *Expresionismul german* are străluciţi reprezentanţi în poeţii: *Georg Trakl, Franz Werfel, Gottfried Benn,* în prozatorul *Hermann Hesse*, în dramaturgii: *Georg Kaiser, Bertold Brecht, Ernst Toller*, în pictorii / sculptorii: *Oskar Kokoscha, E. L. Kirchner, Max Pechstein* ş. a.; notabilă pentru estetica expresionismului german este şi „declaraţia" lui H. Hesse, din *Die neue Rundschau* (1918): «...în teologia şi mitologia mea intimă, numesc expresionism acel sunet al cosmicului, acea amintire a unei patrii originare, sentimentul etern al universului, convorbirea lirică a individului cu universul, mărturisirea şi experienţa de sine traduse în parabole» (*apud* PEx, 67). *Expresionismul valah / românesc* („gândirist" / „ortodoxist", cu adânci, impresionante rădăcini în „Creştinismul Cosmic" ori în Zalmoxianism) are geniali reprezentanţi în: *Lucian Blaga* – poetul din volumele: «*Poemele luminii*» (1919), «*Paşii profetului*» (1921), «*În marea trecere*» (1924), «*Lauda somnului*» (1929) «*La cumpăna apelor*» (1933), «*La curţile dorului*» (1938), «*Nebănuitele trepte*» (1943), «*Poezii*» / «*Mirabila sămânţă*», «*Vară de noiembrie*», «*Stihuitorul*» etc. (1962); prozatorul din «*Luntrea lui Caron*»; dramaturgul din «*Zalmoxe*» (1921), «*Tulburarea apelor*» (1923), «*Daria*» (1925), «*Meşterul Manole*» (1927), «*Avram Iancu*» (1934), «*Anton Pann*» etc.; filosoful din «*Trilogia culturii*» («*Orizont şi stil*» – 1935, «*Spaţiul mioritic*» – 1936, «*Geneza metaforei şi sensul culturii*» – 1937), din «*Trilogia cosmologică*» («*Diferenţialele divine*» – 1940, «*Aspecte antropologice*» – 1947 / 1948, «*Fiinţă istorică*» – 1959) etc., *Nichifor Crainic* – poetul din volumele: «*Şesuri natale*», «*Zâmbete în lacrimi*» (1916), «*Darurile pământului*» (1920), «*Privelişti fugare*» (1921), «*Ţara de peste veac*» (1931) şi teoreticianul / eseistul din «Punctele cardinale în haos» (1931), «*Ortodoxie şi etnocraţie*» (1937), «*Nostalgia paradisului*» (1940), *Radu Gyr* (poetul din «*Cerbul de lumină*» – 1928, «*Stele pentru leagăn*» – 1936, «*Corabia cu tufănici*» – 1939, «*Balade*» – 1943), *Adrian Maniu* (poetul din «*Salomeea*» – 1915, «*Lângă pământ*», «*Drumul spre stele*», «*Cartea Ţării*», «*Cântec de*

dragoste şi de moarte» etc., prozatorul din «*Figurile de ceară*» – 1912, «*Din paharul cu otravă*» – 1919, «*Vrăjitorul apelor*», «*Jupânul care făcea aur*» etc., dramaturgul din piesele: «*Meşterul*», «*Lupii de aramă*» – cf. CLrex, 86 sqq.), *Ion Barbu* (hermeticul neoparnasiano-expresionist din „ciclul sburătoresc", hermeticul expresionist-geometrizant / baladesc-orientalic din «*Joc secund*» / «*Uvedenrode*»), *Aron Cotruş* («*Poezii*» – 1911, «*Sărbătoarea nunţii*» – 1915, «*Neguri albe*» – 1920, «*Mâine*», «*Maria Doamna*» etc. – cf. CLrex, 96 sqq.), *Ion Vinea* (poetul din «*Ora fântânilor*», romancierul din «*Umbra*», «*Fata Ursului*» / «*Duhul pământului*» – cf. CLrex, 93 sqq.), *Gheorghe Petraşcu* (pictorul din «*Autoportret*», «*Scenă orientală*» etc.), *Marcel Iancu* (pictorul din «*Portret*» etc.), *Ion Ţuculescu* (pictorul din «*Autoportret cu frunză*», «*Apus de soare*», «*Câmp cu ciulini*», «*Dans*» etc.), *Constantin Brâncuşi* (cu „expresionismul organicităţii" – cf. PEx, 64 – din «*Pasărea Măiastră*», «*Adam şi Eva*», «*Prinţesa X*», «*Domnişoara Pogany*», «*Sărutul*», întregul ansamblu sculptural / monumental de la Târgu-Jiu: «*Masa tăcerii*», «*Poarta sărutului*», «*Coloana Credinţei fără de Sfârşit*» / «*Coloana Infinitului*») ş. a. Prin aportul şcolii româneşti, prin operele unor creatori de geniu, ca Lucian Blaga, Constantin Brâncuşi ş. a., expresionismul european şi-a înregistrat apogeul incontestabil.

§ Fabulă

(lat. *fabula,* „povestire")

Fabula este specia genului epic – în versuri / proză – alcătuită dintr-o *alegorie*, în care sunt puse în seama necuvântătoarelor forme de comportament, trăsături de caracter reprobabile etc., ale oamenilor, cu scop moralizator / satirizator, alegorie din care – ca „parte secundă", numită *morală* – întotdeauna rezultă, ori se deduce o învăţătură.

În cele trei sute de ani de istorie a fabulei româneşti, specia a fost menţinută la cea mai înaltă strălucire de o scriitoricească „decadă de aur": Dimitrie Cantemir, autorul unui veritabil roman-fabulă, «Istoria

ieroglifică», amplă satiră politică, datând dintre anii 1703 – 1705; Gh. Asachi, autorul volumului de «Fabule alese», publicat în 1836; i se alătură Alecu Donici, cu un volum de «Fabule», în 1840, Anton Pann, cu «Fabule şi istorioare», în 1841, Grigore Alexandrescu, din anul 1947, cu «Suvenire şi impresii, epistole şi fabule», George Sion, cu volumul «101 fabule», publicat în 1869; marele dramaturg, I. L. Caragiale, are şi un volum de «Versuri», cu câteva remarcabile fabule («Temelia», «Boul şi viţelul» etc.), apărut postum, în 1922; Tudor Arghezi, neîntrecutul traducător / „re-creator" în limba română al fabuliştilor La Fontaine şi Krâlov, a scris şi câteva originale şi genial-înrăzărite fabule («Fabula măgădăului», «Fabulă inversă», «Fabula – Robul neputând…» etc.); din 1946, Marcel Breslaşu începe să publice şi volume de fabule: «Nişte fabule mici şi mari» (1946), «Alte nişte fabule» (1962) etc.; o capodoperă a speciei este şi «Fabula cu maimuţa», scrisă de Geo Dumitrescu în anul 1965 şi dedicată «Tinerilor mei prieteni talentaţi / şi mândri – defăimaţi din copac…»: *Păroasă, cocoţată într-un pom, / maimuţa meditează despre om. / (El doarme sub copac, gol, după scaldă – / ogoru-i tare, ziua fu prea caldă…) // Urât e, Doamne! cugetă maimuţa, / rău l-a-ntocmit natura, sărăcuţa! / Aşa arată, deci? vai, tare-i slut, / aşa ceva de când sunt n-am mai văzut! / Anapoda, fără măsură, / lung de statură, / cu şira-băţ, subţire şi prea dreaptă, / şi-n sus de ochi, pleşuv, c-un fel de treaptă… / Prea mare-n cap, în labe e prea scurt, / iar cât despre culoare, sfinte soare! / parcă-i făcut din ouă şi iaurt! / Şi să-l auzi vorbind – ce-i umblă gura, / maimuţărind în sunete natura! / Cum naiba stă pe labele din urmă? / Cu ce se scarpină şi cu ce scurmă? / Şi cum se urcă oare în copac? / (Şi-o muscă-i vine ăstuia de hac!) / Nici coadă n-are, maică, ptiu!, nici blană – / pe ger, o să-l ia dracu' de pomană!" // Şi tot aşa zicea… / – Măre, Vlahuţă, / cum să se tragă ăsta din maimuţă?!… // Morala: / Dacă ţi-ai lepădat coadă şi blană / şi-ai coborât devreme din copac, / să nu te-aştepţi, tu, mândră lighioană, / c-ai să le fii maimuţelor pe plac!…* (DumV, 233 sq.).

În tematologie, *fabula* e înţeleasă ca o „corolă de motive" bipolarizată de *cauză* şi *efect* (*infra* – v. *temă*).

§ Fabulos

(lat. *fabulosus,* „ce ţine de fabulă, de poveste, de ireal”: cf. fr. *fabuleux*)

Fabulosul, categorie estetico-literară a fantasticului, desemnează un produs al imaginaţiei, avându-şi obârşiile în mituri, graţie căruia autorul (în funcţie de talentul, ori de geniul său) îşi „înzestrează” lucrarea, la cotele înalte ale catharsisului, „operând” / creând dinspre, sau în posibile lumi paralele, enorme, uimitoare, incredibile.

Îndeosebi, *fabulosul* se relevă în eposul popular, în creaţiile inspirate din acesta; «…evocă în primul rând serii istorice revolute, o tipologie pusă în circulaţie, ca şi în fabulă, din evuri imemoriale, pe baza căreia se construieşte şi azi; îngroşarea, exagerarea trăsăturilor morale ale unui personaj sau a împrejurărilor în care el acţionează pot ajunge la dimensiuni fabuloase.» (DTL, 169).

§ l Fantastic

(lat. *phantasticus,* „privitor la imaginaţie”, „plăsmuire”: cf. fr. *fantastique*)

Fantasticul este o categorie estetico-literară ce desemnează fenomene, lucruri, întâmplări neobişnuite, incredibile, dar explicabile printr-o seamă de cauze reale, justificabile printr-o ipoteză, printr-un adevăr ştiinţific ce mai are părţi nerelevate, necunoscute etc.

În general, prin termenul de *fantastic* este denumită literatura în care preponderente sunt miraculoase elemente ale fantaziei / imaginaţiei, ale fabulosului.

Fantastice sunt nuvelele lui Mihai Eminescu (*Sărmanul Dionis, Cezara, Avatarii faraonului Tla* etc.), Gala Galaction *(Moara lui Călifar),* Mircea Eliade (*La Ţigănci, Douăsprezece mii de capete de vite, Pe strada Mântuleasa, Incognito la Buchenwald* etc.), Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Aurel Antonie ş. a. Creaţii fantastice diverse aflăm şi la avangardiştii secolului al XX-lea: Gellu Naum, Saşa Pană, Virgil

Teodorescu, Urmuz, Ion Vinea ş. a. Există în literatura română a veacului al XX-lea şi o notabilă explozie de scrieri *ştiinţifico-fantastice*, de proză *science-fiction,* de la Vl. Colin (*Pentagrama,* 1967), la Ion Hobana (*Ultimul văl*, 1957; *Oameni şi stele,* 1963), Al. Mironov ş. a.

§ Fantazie / fantezie

(cf. fr. *fantaisie*)

Prin *fantezie* (sau *fantazie*) este desemnată capacitatea artiştilor de a inventa, de a crea pe tărâmul artei, de a crea / re-crea lumi în planul ficţiunii.

Eminescu se adresează zeităţii-Fantazia astfel: «Fantazie, fantazie, când suntem numai noi singuri, / Ce ades mă porţi pe lacuri şi pe mare şi prin crânguri! / Unde ai văzut vrodată aste ţări necunoscute? / Când se petrecur-aceste? La o mie patru sute? Azi n-ai chip în toată voia în privire să te pierzi, / Cum îţi vine, cum îţi place pe copilă s-o desmierzi, / După gât să-i aşezi braţul, gură-ngură, piept la piept, / S-o întrebi numai cu ochii: „Mă iubeşti tu? Spune drept!”» («Scrisoarea IV» de M. Eminescu).

§ Farsă

(cf. fr. *farce*)

Prin farsă este desemnată o foarte „scurtă comedie”, întemeiată pe o anecdotă – din sfera cotidianului, familiei etc.–, unde burlescul („comicul buf” plonjând în caricatural / vulgaritate) „colaborează” cu grotescul, dinamitând eroicul, grandiosul, banalizându-le.

Numită „atellana” de romani, redescoperită în Franţa secolului al XIII-lea, farsa marchează debutul teatrului lui Molière («Doctorul îndrăgostit», «Gorgibus în sac» etc.), preocupă şi la noi pe I. L. Caragiale, vizând bogăţia tipologiei umane şi prin «Conu Leonida faţă

cu reacţiunea», îşi pune pecetea şi pe debutul cinematografiei din perioada „filmului mut" (Ch. Chaplin) etc.

§ Feerie

(cf. fr. *féerie*, „zânărie")

Prin *feerie* se înţelege o specie dramatică, un spectacol complex, în care teatrul colaborează neapărat cu alte arte: coregrafia, muzica etc., spre a crea – într-un decor fantastic – o lume miraculoasă, de basm, vecină mitului, populată de fiinţe supranaturale – îndeosebi, zâne, zmeoaice, „Babe" / „Mume" (Cloanţe, Cotoroanţe, ale Pădurii, ale Viscolului, ale Mărilor şi ale altor elemente), dar şi zmei, păsări măiastre, cai năzdrăvani, oglinzi fermecate, buzdugane etc. –, lume accesibilă şi eroilor noştri de toate zilele, spre a extrage fericite învăţături.

Între capodoperele speciei: «Visul unei nopţi de vară», «Furtuna», ambele de W. Shakespeare, «Andromeda, «Lâna de aur», ambele datorându-se lui Corneille; şi în literatura română avem remarcabile feerii: «Sânziana şi Pepelea» de Vasile Alecsandri («feerie naţională în 5 acte»), «Înşir'te mărgărite» de Victor Eftimiu etc.

§ l Ficţiune

(lat. *fictio*, „născocire": cf. fr. *fiction*)

Ficţiunea desemnează acea construcţie a imaginaţiei despre care „se crede" că nu are corespondent în perimetrul realului, ori acele plăsmuiri / invenţii ale unui autor, dând iluzia că aparţin realităţii şi producând în receptor veritabilul catharsis.

În planul *ficţiunii* autorul re-crează o „anume realitate" direct-proporţională cu talentul / geniul său, ori cu capacitatea fantaziei sale. În ceea ce priveşte ficţiunea, «Poetica» lui Aristotel

evidenţiază faptul că «misia poetului nu este aceea de a povesti lucruri întâmplate cu adevărat, ci aceea de a relata lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului şi necesarului»; dacă istoria înfăţişează „fapte aievea petrecute", poezia „născoceşte acele fapte care s-ar putea petrece": se consideră că «ficţionalitatea nu poate constitui un criteriu de valorizare estetică decât în măsura în care este înţeleasă ca o caracteristică a artei literare, îmbrăcând diverse forme; accepţia restrictivă a ficţiunii ne-ar priva de o seamă de opere de valoare, aşa după cum minimalizarea ficţiunii, ca factor preponderent al actului de creaţie, ne-ar împinge în pur documentarism.» (DTL, 175).

§ Figură de stil

Prin *figură de stil* se înţelege un procedeu folosit, îndeosebi, în arta cuvântului, spre a mări capacitatea expresivităţii întru catharsis a unui mesaj / text.

La nivelul frazei, figurile de stil operează „structural-formal", numindu-se şi *metataxe* este cazul *repetiţiei, inversiunii, anacolutului* etc. Când modificarea operată de figura de stil se relevă în plan „structural-noţional", avem de-a face cu *tropul: metafora, metonimia, sinecdoca etc. (infra – trop); tropii care afectează „conţinutul", al expresiei sens, poartă şi numele de metasememe; dacă afectează şi „valoarea logică a frazei", se numesc metalogisme.* După „efectul estetic", figurile de stil se clasifică în: *figuri ale ambiguităţii (comparaţia, metafora etc.); figuri ale insistenţei (enumeraţia, perifraza, pleonasmul etc.); figuri ale plasticităţii (epitetul, invocaţia, onomatopeea etc.); figuri ale repetiţiei* (aliteraţia, asonanţa, anafora, chiasmul, simploca) etc. Există şi alte clasificări după tipul de modificări formal-semnificative: *figuri topice* (modifică ordinea cuvintelor: anacolutul, elipsa, silepsa, inversiunea etc.); *figuri intonative* (retorice: invocaţia, exclamaţia, imprecaţia, autoimprecaţia etc.); *figuri fonetice / „de sunet*" (aliteraţia, asonanţa, onomatopeea / armonia imitativă) etc.

§ l Final

(lat. *finalis*)

Prin *final,* din punct de vedere estetico-literar, se înţelege încheierea / sfârşitul unei opere.

Literatura modernă a renunţat la clasicul *epilog (supra),* operând cu o bogată ştiinţă / artă a finalurilor, de la cele apelând la simetrie *(infra),* până la rafinăriile suspansului *(infra).*

§ Fluxgeneraţie

(high tide generation)

Fluxgeneraţia (high tide generation) este puternicul val de „flux", sau val / „generaţie" „resurecţional(ă)" / „revoluţionar(ă)", angajat(ă) într-o cultură / literatură, după un puternic seism social (revoluţie, război etc.), ocupând „panoul central".

Teoria celor trei generaţii tipice determinate într-o cultură / literatură de un puternic seism social (revoluţie, război), conceptele de generaţie de tranziţă (the transience generation), fluxgeneraţie (high tide generation) şi refluxgeneraţie (the generation of deep clearness) au fost lansate în circuitul estetic-literar, în ciuda cenzurii, la 15 iulie 1984, în prima parte a studiului *Secţiuni de aur ale literaturii române contemporane,* de Ion Pachia Tatomirescu, publicat cu generozitate, în revista craioveană «Ramuri» (nr. 7 / 241), de redactorul şef de atunci, Marin Sorescu; din păcate, părţile a doua (consacrată *fluxgeneraţiei Labiş-Stănescu-Sorescu şi „revoluţiei" paradoxismului, cu programare – tot pentru două pagini de revistă / „12 pagini dactilo-A-4" – pentru numărul din august '84*) şi a treia (dedicată *refluxgeneraţiei / the generation of deep clearness,* pusă la portofoliul redacţional pentru numărul din septembrie '84), chiar dacă au avut avizul / „girul" lui Marin Sorescu, nu au mai putut trece de „cenzura post-iuliană" a Craiovei anului 1984, ambele părţi (cu „tăieturile de rigoare")

păstrându-se pentru MLREARMRRP – *Muzeul Literaturii Române din Epoca Avântului Republican al Modernismului Resurecţional şi al Revoluţiei Paradoxismului* (cf. TSalrc, p. 10 sq.; v. *infra* – generaţie literară).

§ Folcloristică

Folcloristica este al cărei obiect de studiu este *folclorul (infra)* – totalitate a creaţiilor şi manifestărilor artistice şi culturale ale unui popor, distingându-se prin *tradiţionalism, anonimitate, sincretism* etc.

Interesul marilor personalităţi ale unui popor pentru *folclorul literar* (îndeosebi, pentru paremiologie) s-a arătat încă din antichitate. Dar despre programe de cercetare a *folclorului literar* (culegere, conservare prin tipărituri etc.), despre întemeierea *folcloristicii* se poate vorbi doar din secolul al XIX-lea încoace, începând cu activitatea folcloristică a unor mari personalităţi ale romantismului. *Folcloristica românească* a fost întemeiată, între 1842 şi 1853, de A. Russo, Vasile Alecsandri şi Nicolae Bălcescu. Apoi, istoria folcloristicii româneşti a înregistrat nume de talie europeană: B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu, G. Dem. Teodorescu, Elena Niculiţă Voronca, Tudor Pamfile, Lucian Blaga, Al. Rosetti, George Călinescu, Constantin Brăiloiu, Adrian Fochi, Romulus Vulcănescu ş. a.

§ Folclor literar

(din engl. *folklore* < *folk-* „popor” + *-lore* „ştiinţă” / „creaţie”, „cunoştinţă”)

Folclorul literar – sau literatura populară – este totalitatea creaţiilor unui popor, aflate sub pecetea artei cuvântului, ce se disting prin *oralitate, anonimitate, colectivism, tradiţionalism* şi *sincretism*.

Prin *oralitate*, sau *caracter oral*, se înţelege faptul că folclorul

literar este creat, păstrat şi transmis prin viu grai, din generaţie în generaţie.

Prin *anonimitate*, sau *caracter anonim*, se înţelege faptul că orice creaţie folcloric-literară există fără a se reţine (de memoria colectivităţii) numele autorului / autorilor acesteia (decât rarisim şi nesemnificativ, pentru puţină vreme).

Prin *colectivism*, sau *caracter colectiv*, se înţelege faptul că orice creaţie folcloric-literară este expresia artistică a unei conştiinţe colective; creaţia folcloric-literară, produs al unui individ de talent / geniu, nu primeşte „dreptul de circulaţie" fără a fi girată de colectivitatea din care face parte acesta (altfel, creaţia respectivă este sortită neantizării / dispariţiei).

Prin *tradiţionalism*, sau *caracter tradiţional*, se înţelege faptul că în cadrul folclorului literar există un sistem prestabilit de mijloace de expresie artistică, „după datină / obicei" combinându-se în nenumărate variante – formule magice, grupuri de rime, imagini, metafore, motive, reprezentări mitice, rime-perechi (ori monorime), ritm trohaic, versuri pe măsura zalmoxiană de 5 – 6, ori „clasic-folcloric-dacoromânească" de 7 – 8 etc.

Prin *sincretism*, sau *caracter sincretic*, se înţelege faptul că orice creaţie folcloric-literară, orice oralo-text folcloric se manifestă / rosteşte numai la o anumită dată (de sărbătoare de peste an), numai în anumite împrejurări, unde se consideră necesar, antrenând în relevarea întregului său şi aportul altor populare arte / ştiinţe, tehnici, practici magic-homeopatice, măşti, mimă / pantomimă, muzică etc. De pildă, *sincretismul,* în cazul rostirii „de nouă ori" a unui oralo-text de *Descântec de gâlci* (amigdale inflamate): «*A avut Samca nouă feciori / şi-ntr-o zi i-a botezat, / şi-ntr-o zi i-a cununat, / şi-ntr-o zi la oaste i-a luat, / ş-au venit, din nouă opt, / din opt şapte, / din şase cinci, / din cinci patru, / din patru trei, / din trei doi, / din doi unul, / din unul niciunul. / Aşa să pieară gâlcile / năsâlcile, / gâlcile ca bobul, / gâlcile ca macul, / gâlcile ca fasolea, / gâlcile ca mazărea, / gâlcile ca lintea, / ca roua din soare / în patru crăpată, / în mare-aruncată. / De la mine descântecul, / de la Dumnezeu leacul.* (TPp, II, 57 sq.), antrenează următoarele

practici: în vremea rostirii, «descântătoarea unge gâlcile cu unt, sau cu smântână, şi le trage cu degetele îndărăt; se descântă dimineaţa, pe nespălate, la amiază-zi şi seara» *(ibid.);* ori, dacă nivelul atins de amigdalită permite: se ia un vas (strachină) cu apă „neînceputǎ": se stâmpără în ea trei tăciuni, se introduc trei fire de busuioc şi „se mestecă neînceputa apă" (ambele operaţii au caracter antiseptic); se spală pe mâini cu o parte din apă (igienizare); se introduce arătătorul în apa sterilizată rămasă; apoi, degetul umed se vâră în sare de bucătărie cu cristale mari (ca pentru murături); pacientul este invitat să deschidă gura mare, fiindu-i atinse amigdalele inflamate cu degetul cu cristale de sare ce perforează (ca nişte minuscule „bisturie") pielița acestora, eliberându-se puroiul şi producând vindecarea. Rostirea oralo-textului are ca scop îndepărtarea atenţiei pacientului şi a celor din jur de la „ceremonialul" cu busuioc şi cristale de sare, spre a nu-i fi furat secretul vindecării.

Folclorul literar se află în temeiul oricărei literaturi culte. Ca şi literatura cultă, folclorul literar românesc cunoaşte cele trei genuri şi majoritatea speciilor cultivate şi de marii scriitori. Între specile lirice folcloric-dacoromâneşti se evidenţiază: *doina* (*de dor, de jale, de haiducie, de cătănie, de înstrăinare / dezrădăcinare* etc.), *cântecul de petrecere şi joc,* sau *horele* (de iubire / dragoste, de dor, de familie, de muncă, de reflectare a relaţiilor sociale, cântecul despre joc / cântec etc.), *strigătura, zicătoarea, bocetul* («Cântecul Bradului», «La Bradul Zânelor» etc.); are ca specii epice: (în versuri:) *balada* (fantastică, pastorală, vitejească, de curte feudală, novelistică, jurnalieră etc.), *oraţia de nuntă (conăcăria), legenda* (deopotrivă, versificată, sau în proză), *proverbul* (în versuri, ori în frază neritmată), *ghicitoarea* (versificată, ori nu), *colindul (colinda / corinda);* (în proză:) *basmul, povestea, snoava, „bancul":* are ca specii dramatice: *Vifleimul / Vicleiul* (teatru religios-creştin de Crăciun), *Irozii* (religios-creştin), *Pluguşorul* (religios-agrar arhaic, la Anul Nou), *Gogiul* (*spectacol funerar* – cf. VMR, 190 sq.), *Capra, Boriţa, Frumuşanul / Caloianul, Paparuda, Mândraica / Drăgaica* (religios-arhaice, sau mitice, cu măşti etc.), *Jienii* („laic", din secolul al XX-lea) etc. Impresionantul tezaur folcloric-literar dacoromânesc l-a determinat pe Vasile Alecsandri, alcătuitorul primei

antologii de creaţii din acest perimetru spiritual (în două volume, publicate în anii 1852 şi 1853), în prefaţa de la *Poezii poporale. Balade (Cântice bătrâneşti),* I (Iaşi, 1852), să declare că «Românul e născut poet! Înzestrat de natură cu o închipuire strălucită şi cu o inimă simţitoare, el revarsă tainele sufletului în melodii armonioase şi în poezii…»; tot cu acest prilej, face şi o clasificare folcloric-literară: «Comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte, de notiţe istorice, de crezări superstiţioase, de datini strămoşeşti şi mai cu seamă de frumuseţi poetice de originalitate şi fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre poporale compun o avere naţională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru naţia română. Aceste poezii se împart în trei clase deosebite*: 1. Cânticele bătrâneşti sau Balade; 2. Doine; 3. Hore.* Baladele sunt mici poemuri asupra întâmplărilor istorice şi asupra faptelor măreţe. Doinele coprind toate cânticele de doruri, de iubire şi de jale. Horele sunt cânticele de veselie ale poporului.».

§ Franjă lirico-semantic-sincretică

Prin sintagma *franjă lirico-semantic-sincretică* este desemnată „capacitatea" de sacre sensuri / înţelesuri („vectorizări") poematice dispusă în orice cuvânt (dinspre puterea originară a vorbei, potrivit mitului despre Logos), ca în fenomenul de interferenţă luminoasă, cu alternativitate de fotoni şi de „genunoni" („antifotoni", „germeni ai întunericului"), „capacitate", bineînţeles, „disponibilă" întru catharsis, „valorificabilă" / „valorificată" numai de poeţii adevăraţi, dotaţi „prin naştere" cu senzori pentru aşa-ceva.

Gândirea – şi mai ales în orizontul cunoaşterii metaforice – este hologramatică; şi astfel de „senzori-laseri pentru cosmicitate" (ţinând de capacitatea – la care se referea şi B. Croce – de a revela înfiorarea cerescului în poem) nu pot fi confecţionaţi; cei dotaţi cu talent / geniu îi posedă, dar nu „ereditar", ci, dacă se poate spune paradoxist, „discontinuu-ereditar-aleatoriu".

§ l Funcţiile comunicării

În *teoria comunicării* – care desemnează *transmiterea unei informaţii în interiorul unui grup, transmitere considerată în raporturile ei cu structura grupului* –, mijlocul general de realizare al acesteia fiind limbajul, desigur, în obiectiv, s-au aflat, încă de la început *funcţiile limbajului* în orice act de vorbire şi, implicit, în oricare act de organizare a discursului literar: (1) *funcţia emotivă (expresivă),* (2) *funcţia poetică,* (3) *funcţia referenţială,* (4) *funcţia conativă (persuasivă / retorică),* (5) *funcţia metalingvistică („metalinguală"),* (6) *funcţia fatică* etc.

Roman Jakobson, abordând şi această problemă, observă: «Cel ce se adresează *(emiţătorul)* trimite un *mesaj* destinatarului *(receptorul)*; pentru ca mesajul să-şi îndeplinească funcţia, el are nevoie: de un *context* la care se referă (sau, în nomenclatura modernă, de un *referent*), pe care destinatarul să-l poată pricepe şi care să fie ori verbal, sau capabil de a fi verbalizat; de un *cod,* întrutotul sau cel puţin parţial comun atât expeditorului cât şi destinatarului (sau, cu alte cuvinte, comun celui ce codează şi celui ce decodează); în fine, are nevoie de un *contact,* conducta materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească şi să menţină comunicarea» (JakL, 32). Între aceşti factori ai comunicării se stabilesc funcţiile. *Funcţia emotivă / expresivă* (1) *se exercită între emiţător şi mesaj*; *această funcţie ţine de faptul că «limbajul omenesc este însufleţit de două intenţii», reflexivitatea şi tranzitivitatea, întrucât «cine vorbeşte „comunică" şi „se comunică"» – după cum subliniază Tudor Vianu în «Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului». Funcţia poetică* (2) este esenţială pentru mesajul literar, deşi pare a se ivi „dintre funcţiile": emotivă, referenţială şi conativă, ocupând „locul central în comunicarea estetică": Roman Jakobson descrie astfel lucrarea funcţiei poetice, după ce reaminteşte cele două moduri principale de aranjament în comportamentul verbal, *selecţia* şi *combinarea:* «Dacă, de exemplu, *copil* este subiectul mesajului, vorbitorul va alege din

vocabularul uzual unul dintre cuvintele mai mult sau mai puţin similare, ca: puşti, copil, tânăr etc., într-o anumită privinţă toate fiind echivalente. Apoi, ca un comentariu la acest subiect, va alege unul din verbele semantic înrudite: doarme, moţăie, aţipeşte, dormitează etc. Ambele cuvinte alese se combină în lanţul vorbirii. *Selecţia* se realizează pe baza unor principii de echivalenţă, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe când *combinarea* – construirea secvenţei, se bazează pe contiguitate. *Funcţiunea poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării.* Echivalenţa devine factorul constitutiv al secvenţei.» (JakL, 34 sq.). *Funcţia referenţială* (3) *se antrenează între mesaj şi context. Funcţia conativă / persuasivă* (4) orientează enunţul către receptor, angajează şi „idealul" raport dintre mesaj şi „destinatar": pentru stilul funcţional administrativ-juridic, funcţia conativă / persuasivă sau retorică este esenţială, oferid informaţii stricte / „certe", de „interes general": marca funcţiei conative este dată de vocativ – la substantiv, de persoana a II-a – la pronume şi verb, îndeosebi, de imperativ – la verb; se disting în acest cadru: 1) forme directe de adresare (indici verbali de identificare a receptorului: vocative, imperativul etc.: *Faci* ce-ţi zic eu! / …ce trebuie! / …cum ţi s-a cerut! etc.); 2) forme indirecte de adresare – aluzia (figura de gândire se întemeiază pe analogie, cu scopul de a evita: un eventual pericol, caracterul vulgar / obscen al exprimării, precizia exagerată etc.), eufemismul (atenuarea prin substituire, ori perifrază / antifrază), perifraza (termenul e substituit cu o locuţiune / sintagmă – „cetatea eternă" / Roma; „s-a dus în Ţara-fără-Dor" / „a murit": „Dalbul de Pribeag" / „mortul"), litota (atenuează, exprimă reticent o idee: Ştefan cel Mare fost-a «om nu mare de stat»). *Funcţia metalingvală* (5) ţine de codul dintre emiţător şi receptor. *Funcţia fatică* (6) – funcţie „sintactic-pragmatică", extrem de complexă pentru orice tip de discurs – priveşte asigurarea contactului permanent stabilit între emiţător şi receptor dinspre raportul „tradiţie – inovaţie", ori, mai exact spus, vizează „momentul corelării informaţiei" „vechi" / „cunoscute" (ori „arhicunoscute") cu „informaţia nouă", sau „proeminentă" („protuberantă"), „dinamizatoare", „schimbătoare" benefică de orizont, încât să focalizeze capacitatea „de receptare" („receptorul") pe „mesajul produs, oferit" acum. Există „reţete" de

cuvinte / expresii cu funcţie fatică (de tipul: „Mai eşti pe fir / Alo?!?”, „Mă urmăriţi cu atenţie…” etc.), dar şi „întăritoare de funcţie fatică”, de la sintagme verbale de tipul: „nu vă puteţi închipui / imagina…”, „vă asigur că…” / „vă jur că…” etc., la interjecţii de avertizare („Na!”, „Uite!” etc.), la „incitatoare ale atenţiei receptorului” („Aţi aflat ultima noutate / bomba târgului…?”, „Ce credeţi că s-a mai petrecut…?” etc.)..

§ Futurism

(cf. fr. *futurisme*, „viitor-ism”)

Prin *futurism* este desemnat un curent literar din orizontul primului război mondial, proclamând „nevoia furioasă de a se da libertate cuvintelor”, „stilul telegrafic”, „maxima dezordine”, „frumuseţea vitezei”, „domnia mecanicii / tehnicii”, „energia distructivă” etc., iar dintr-o neţărmurită „încredere” în dinamica prezentului şi mai ales într-a viitorului, solicitau şi „demolarea” academiilor, bibliotecilor, muzeelor etc.

Curentul s-a afirmat zgomotos în deceniul al treilea din secolul al XX-lea, prin manifestele lui Marinetti (primul – de Paris, din 1909, al doilea – de Milano, din 1913); liderului futurist i s-au alăturat – din Italia – Folgore, Papini, Soffici, Tavolato ş. a.; din Rusia i-au ţinut hangul o vreme: Burliuk, Hlebnikov, Kamenski, Maiakovski (cel din volumul «Norul în pantaloni») ş. a.

§ Gazel

(din arabul *ghazal*, „erotică”)

Gazelul este o poezie cu formă fixă, alcătuită dintr-un număr de 5 – 15 distihuri, încât fiecare al doilea vers din distih să aibă aceeaşi rimă cu a versurilor din distihul iniţial.

Schema clasică a dispunerii rimelor este: a-a, b-a, c-a, / … / o-a

etc. Literatura română datorează câteva gazeluri celebre lui Eminescu (*Tu cu cruzime m-ai respins când am voit, copilă, / Să devastez frumseţea ta cea dulce, făr' de milă – // Şi totuşi corpul tău e plin de-o coaptă tinereţă, / Tu, al amorului duios demonică prăsilă! // Eu am plecat purtând în piept durerea-mi toată scrisă, / Precum al primăverii vânt duce-n văzduh o filă; // … // Şi sufletele noastre-atunci pe buze atârnate / S-au contopit în sărutări, în desmierdări, în milă, // Parc-am trecut noi amândoi în noaptea nefiinţei, / Ne-am zugrumat în sărutări, ne-am omorât, copilă!* – «Ghazel»), lui G. Coşbuc (*Picurii cu strop de strop / Fac al mărilor potop – // Zilnic câte-un spic adună / Şi-n curând tu ai un snop. // … // Iar de n-are scop viaţa, / Fă să aibă clipa scop.*– «Gazel – Picurii cu strop de strop»; ori: *Oamenii mă-nvinuiesc / Că sunt tânăr şi iubesc! // Tu mi-ai zis să viu la moară / Pe-nsărat, să te-ntâlnesc, // … // Te-aş lăsa şi mi-e cu jale, / Te-aş iubi, nu îndrăznesc!* – «Gazel – Oamenii mă-nvinuiesc») ş. a.

§ Gândirism

(de la numele revistei *Gândirea* + suf. *-ism*)

Prin *gândirism* se înţelege curentul cultural / literar, a cărui platformă estetică s-a cristalizat la revista «Gândirea», promovând: *un nou, polidimensional autohtonism şi mesianism, având în obiectiv îmbrăţişarea tuturor ramurilor creatoare ale spiritului românesc; relevarea peceţii ortodoxismului cosmic dacoromânesc pusă pe toată spiritualitatea României; „substanţa" biserici / Ortodoxismului se reliefează din nuntirea cu „substanţa etnică": ralierea creaţiei artistice / literare eternei tradiţii a Spiritului* etc.

Revista *Gândirea* a apărut mai întâi la Cluj-Napoca, de la 1 mai 1921, sub direcţia lui Cezar Petrescu şi I. Cucu (numai în primul an de existenţă al revistei), mutându-se din decembrie 1922, în Bucureşti, unde a apărut până în anul 1944 (cunoscând doar două întreruperi, în 1925 şi în 1933 – 1934). Din 1926 până în 1928, Cezar Petrescu a fost „secondat" la conducerea revistei de poetul Nichifor Crainic. Revista

«Gândirea» s-a aflat între anii 1928 şi 1944, anul ultim al apariţiei sale, numai sub conducerea lui Nichifor Crainic. Primele zece numere ale revistei «Gândirea», cele din perioada „napocan-clujeană", după cum remarca E. Lovinescu, nu au impus «o direcţie precisă; numai după strămutarea ei la Bucureşti şi după trecerea sub conducerea poetului şi teologului Nichifor Crainic, ea a devenit un organ de luptă şi de atitudine literară» (LScr, 6, 46); revista «a strâns în jur un grup de scriitori de talent – Nichifor Crainic, I. Pillat, Gib. Mihăescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Em. Bucuţa, Matei Caragiale, Tudor Vianu ş. a.»; după prima conflagraţie mondială, potrivit aprecierii aceluiaşi critic / istoric literar, «se poate vedea în *Gândirea* una dintre cele mai bune reviste de după război» (LScr, 6, 47). Articolul-manifest al *tradiţionalismului* interbelic, *Sensul tradiţiei,* datorat lui Nichifor Crainic, a fost publicat în revista «Gândirea» (nr. l-2) din 1929: «Literatura sămănătoristă a înfăţişat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina care o însufleţea era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului sămănătorist e unilaterală, întrucât s-a manifestat numai în ordinea literară. Noi voim să-i dăm o amploare prin năzuinţa de a îmbrăţişa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc (…) De aceea omul sămănătorist e omul pământului şi al naturii. Sensul acestei literaturi e local, cu cât e mai apropiat de pământ şi subordonat ideii politice (…) Pe pământul pe care am învăţat să-l iubim din *Sămănătorul*, noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii Ortodoxe. Noi vedem substanţa acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică. Pentru noi şi pentru cei care vor veni după noi, sensul istoriei noastre şi al vieţii şi artei populare rămâne pecetluit, dacă nu ţinem seamă de factorul creştin. El e tradiţie eternă a Spiritului care, în ordine omenească, se suprapune tradiţiei autohtone» (*apud* LScr, 6, 48).

§ Gen literar

(lat. *genus* „neam, rasă, fel, mod")

Genul literar (categorie estetic-teoretic-literară) desemnează, în funcţie de raportul dintre subiectul creator şi cosmos, clase de creaţii aflate sub pecetea artei cuvântului.

Genul priveşte acele opere asemănătoare prin modul structurării, prin suma procedeelor estetice, prin modalitatea comunicării eului auctorial către receptor. Există trei genuri literare: *liric, epic* şi *dramatic*. În istoria conceptului, «două au fost criteriile esenţiale care s-au interferat în definirea genului: a) modul de raportare a individului creator la lume; b) caracteristicile formale ale produsului creaţiei şi, derivate din acestea, legile interne de constituire a unui grup de opere.» (DTL, 184).

§ Generaţie literară

(lat. *generatio, õnis* „capacitatea de a naşte / produce": cf. fr. *génération*)

Generaţia literară este o categorie estetic-sociologică desemnând gruparea bio-psiho-istorică din perimetrul unei literaturi, mobilizată de o conştiinţă creatoare „revoluţionară", angajată într-un program de atingere de „nouă culme", raportându-se la cea / cele precedente, dar, mai ales, într-un program de recunoaştere şi de situare în ierarhia epocii, deziderat ce „se realizează" numai prin veritabilă operă finită (de regulă, în următorii cinci / zece ani de la „manifestare" / „lansare").

Într-o literatură există şi *pseudogeneraţii* – care nu au operă literară veritabilă nici după douăzeci-treizeci de ani, dar care, pare-se, au doar „rolul" de a întreţine „sacra gălăgie literară".

Un rol fundamental în apariţia / formarea generaţiilor literare îl au şi reformele sistemului de învăţământ – ce se declanşează la scurt timp după puternicul seism social (revoluţie / război); sistemul de învăţământ dintr-un stat asigură preluarea / însuşirea – întru cunoaştere şi sporire – a tezaurului generaţiilor anterioare, în funcţie de care se formează / modelează *re-născutul spirit*

creator-generaţionist, inclusiv *cel creator-generaţionist-literar, conştiinţele naţionale, auctoriale* etc.

În legătură cu *generaţia*, s-a observat că «exegeza contemporană nu este unanimă în acceptarea acesteia ca realitate şi în considerarea noţiunii ca semnificativă pentru studiul unui fenomen literar; se merge până la respingerea conceptului, apreciat chiar ca un pseudoconcept; una din cauzele ce motivează asemenea poziţii nefavorabile o vedem în aşteptările faţă de acest concept; se doreşte de la el altceva decât este în realitate şi ca noţiune ce reflectă această realitate; de aceea este necesar să se delimiteze generaţia, ca realitate literară ce fiinţează ca atare, de conceptul de generaţie literară, care capătă sensuri diverse în funcţie de viziunea şi metoda de lucru a cercetătorului, ca şi de concepţia fiecărui scriitor despre creaţia literară, de rezonanţa ei în public; în fine, nu putem renunţa la conceptul de generaţie literară numai pentru că el nu reuşeşte să răspundă tuturor exigenţelor metodologice şi de investigare ale istoricului literar; generaţia este operaţională, dar în anumite contexte riguros delimitate şi raportată la alte concepte: epocă, şcoală literară, curent literar, grupare literară, tradiţie şi inovaţie, progres artistic, individualitate artistică, talent, geniu, creaţie artistică.» (SGC, 228); este util conceptul de *generaţie literară* «deoarece exprimă o anumită stare, o anumită mentalitate literară nu numai în planul creaţiei, dar şi în cel al difuzării şi receptării ei; el ne indică pulsul de noutate adus de un grup de creatori dincolo de diferenţele lor psihosociale reuniţi într-un interval de vârstă» *(ibid.);* generaţia literară este «un grup psihosocial plasat în realitatea socială, culturală, politică a unei epoci», cuprinzând «creatori de vârstă apropiată, orientaţi de aceleaşi idealuri de reînnoire a limbajului artistic, de abordare tematică într-un mod inedit, marcat de un stil propriu de acţiune în realitatea socială ca şi de modalităţi noi de difuzare şi receptare a propriilor creaţii şi a tradiţiei literare» (SGC, 229).

Generaţie literară, cele trei valuri („generaţii") literare tipice: valul (generaţia) de tranziţie / tranzienţă (the transience generation), valul (generaţia) de „flux", sau fluxgeneraţia (high tide generation) şi valul (generaţia) „de reflux", sau refluxgeneraţia (the generation of

deep clearness). Un puternic seism social – război, revoluţie – antrenează întotdeauna într-o cultură / literatură o nouă generaţie revoluţionar-creatoare (care se va desfăşura până la „următorul seism social"), generaţie relevându-şi mai multe „valuri bio-psiho-istorice" (în funcţie de mărimea segmentului temporal „interseismic").

Primul este *valul („generaţia") de tranziţie / tranzienţă (the transience generation),* „considerat" (din epoca respectivă) a fi drept „vechea generaţie", val „confundat" deci cu o *„generaţie" de tranziţie,* „în curs de ieşire" din „panoul central-acţional", situându-se „în baza noii generaţii" (ca „jertfă de întemeiere"), preluând „reculul", şocul „valului anterior", izbit / absorbit „de ţărm".

Al doilea este puternicul *val „de flux", „revoluţionar",* considerat drept „noua generaţie", sau „generaţia de flux", ori „fluxgeneraţia" (hig tide generation) – care se constituie în „frontul dinspre ţărm", în partea „de atac" şi „de creastă", val „dinamitard", „modificator de relief / mal", situându-se în „panoul acţional-central". Un astfel de val, o astfel de generaţie, dar de după al doilea război mondial, se înfăţişează istoriei dincoace de „obsedantul deceniu" (1948 – 1958 / 1960), dincoace de „epoca proletcultistă", dincoace de pustiirile staliniste în cultură / ştiinţe, desigur, în marele rol de a reînvia artele / poezia; de aceea i se justifică desemnarea prin sintagma de *generaţie resurecţional-modernistă / modernist-resurecţională şi a revoluţiei paradoxismului.*

După *valul / generaţia „revoluţionară" (fluxgeneraţia – high tide generation)* se evidenţiază – determinate în primul rând de reformele sistemului de învăţământ, apoi de calitatea guvernărilor – *valurile post-revoluţionare,* cu tendinţa de a ocupa „centralul panou acţional-cultural / spiritual", fiecare val considerându-se „altă / nouă generaţie", „confundându-se" cu o „refluxgeneraţie", adică o *„generaţie a retragerii la matcă" şi a cristalizărilor în profunzime (the generation of deep clearness)* ca „revers" al valului revoluţionar, ca parte dinspre matcă şi de „reflux" – ce, la următorul seism, îşi transformă ultimele două-trei promoţii, încă „neafirmate deplin" (fiind în „pragul maturizării"), evident, în „structura de rezistenţă" a următoarei generaţii. De fapt, în ţărmul fiinţării, nu există decât un unghi „istoric"

de observare-înregistrare a lucrării valurilor „pe zona fiecărei generaţii", valuri exercitându-se în noul relief, „în noua privelişte a ţărmului", a fiinţei, în funcţie de amplitudinea şi de „originalul spirit al veacului". Orice generaţie – ce se anunţă, în primul rând, prin poeţii săi – cunoaşte două vârste: mai întâi, *vârsta adversativismului, a negării şi a formării conştiinţei de sine în pluralitate;* apoi, *vârsta deplinei afirmări* (prin înflorirea talentelor / geniilor) *şi a structurării operelor în sisteme literare;* atingând acest stadiu, generaţiile „se regăsesc" în zonele superioare ale spiritului şi „îşi dau mâna", „îşi predau ştafeta", încercând a stabili eventuale conexiuni (vecinătăţi), în vreme ce sistemele literare cunosc (dincolo de voinţa autorilor) dispunerea potrivit spectraliilor eternal-valorice (cf. TSalrc, 10 sq.). „Anvergura intrărilor" într-o generaţie literară / culturală (ştiinţifică) este în funcţie de „segmentul temporal" dintre cele două „seisme sociale" – războaie / revoluţii – între care se situează („valul" / „generaţia") şi egală cu „anvergura ieşirilor": segmentul „generaţionist-temporal" poate fi „mai mic", aşa cum este cel interbelic, sau „mai mare", cum cel de după al doilea război mondial, (1960 / 1965 – 1989). „Intrările" într-o generaţie se fac la „maturitate", pragul biologic fiind marcat de atingerea vârstei de 20 / 30 de ani; „ieşirile" au loc „în valuri pensionabile", pragul biologic fiind marcat de atingerea vârstei de 60 / 70 de ani, în funcţie de măsura „capacităţii intrărilor". Scriitorii / poeţii de după cel de-al doilea război mondial, constituindu-se în valoroasa *generaţie modernist-resurecţională şi a revoluţiei paradoxismului* s-au născut – în majoritatea lor – între 1930 şi 1945 / 1950 („nucleul" alcătuindu-l *„născuţii în '33":* A. Dumbrăveanu, Gr. Hagiu, M. Scorobete, N. Stănescu, H. Zilieru, I. Băieşu, E. Simion ş. a.).

§ Generaţie de tranzienţă

(the transience generation)

Generaţia de tranzienţă (the transience generation) este „primul val", „prima generaţie" (literară) angajată într-o cultură / literatură, după un puternic seism social (revoluţie, război etc.), bucurându-se de

aşa-zisa „autojertfire de întemeiere”, sau de onoarea de a fi „generaţie de sacrificiu”.

(*supra* – generaţie literară)

§ Geniu

(lat. *genius*, „spiritul locului”)

Geniul este un concept filosofico-estetico-literar desemnând – pe de o parte – „aptitudinea creatoare ieşită din comun” a unui om de ştiinţă / cultură şi – pe de altă parte – rarisima capacitate „luciferică” a unui individ uman („unul la un milon”) de a produce „absolutul artistic / frumos”.

Prin sintagma geniu naţional se înţelege de obicei o sumă de însuşiri spiritual-creatoare specifice unui popor, „moştenire” şi „multiplicare” de la mai mult ori mai puţin anonimii indivizi ai unei naţii, înzestraţi cu facultăţi excepţionale.

§ Genul dramatic

Genul dramatic este genul ce reuneşte operele literare, fie în versuri, fie în proză, unde eul, în tensiunile sale interioare, sau în conflictele exterioare, cunoaşte autoreflectarea prin personaje-oglinzi-actori, în atitudini critice, ironice, ridicole, ori dramatice, sublime, tragice, absurde etc.

În speciile acestui gen, autorul este pe deplin „retras” în indicaţiile de regie, în scenă rămânând numai personajele-actori. Are ca specii: *comedia, drama, melodrama, tragedia, vodevilul* etc. Dramaturgia clasică este guvernată de *regula celor trei unităţi – de acţiune,* presupunând „desfăşurarea” într-un singur plan, *de loc / spaţiu*, potrivit căreia înfruntările trebuie făcute într-o unică, într-o singură arie „decisivă”, şi *de timp*, după care evenimentele nu puteau

depăşi un dienoc, adică un ciclu al nocturn-diurnului, sau 24 de ore. O dată cu teatrul modern, spectacolul dramaturgic se rafinează, inovaţiile merg până la antiteatru, unde autorul mizează doar pe dialog, pe efectele scenice, renunţându-se la „clasicismul" expunerii, conflictului, intrigii, punctului culminant, deznodământului etc.; se apelează chiar la „anihilarea comunicării", „autoparodierea" contribuind la „deconspirarea în faţa publicului".

§ Genul epic

Genul epic este genul ce reuneşte operele literare, fie în versuri, fie în proză, unde eul cunoaşte autoreflectarea prin oglinzi-personaje / eroi, pe durata naraţiunii subiective sau obiective.

În creaţiile acestui gen, vocea auctorială este aproape anihilată de vocile eroilor / personajelor, căci autorul este substituit de personaje (personaj-reflector, personaj absent, personaj colectiv, personaj-casă / cetate, personaj-bibliotecă etc.), naraţiunea alternând cu descrierea, preponderentă fiind exprimarea persoanei a treia, îndeosebi, la timpuri ale trecutului. Are ca specii: *balada, epopeea, fabula, legenda, nuvela, poemul, povestirea, reportajul, romanul, schiţa* etc.

§ Genul liric

Genul liric este genul ce reuneşte operele literare, îndeosebi, în versuri, în care eul „se narcisizează" în actul autoexprimării.

Preferăm pentru „unda de tragic, de thanatism" (deşi actul creator-liric este considerat de unii poeţi, de la Nichita Stănescu şi de la prietenul său de la Belgrad, Adam Puslojici, încoace, drept „însicrierea" sinelui) verbul *a se narcisiza*, pe care-l derivăm de la mitonimul *Narcis* – cunoscutul erou din mitologiile antice, iubitor cu înfumurare de zâne / nimfe, dar răzbunate de zeiţa Nemesis ce l-a

vrăjit să moară din durerea pricinuită de oglindirea propriului chip de neatins din apa fântânii – cu productivul sufix *-iza.* În creaţiile acestui gen, receptorul înregistrează „în direct" vocea eroului liric, identificându-se în cea auctorială. Exprimarea eroului liric se face, firește, la persoana întâi, indicativ-prezent. Are ca specii: *elegia, imnul, meditaţia, oda, pastelul, satira* etc.

§ Glosă

(lat. *glossa* „cuvânt care necesită explicaţii")

Glosa este o poezie cu formă fixă, cu un conţinut gnomic / filosofic, având un număr de strofe egal cu numărul de versuri-aforisme al primei strofe, plus două, unde fiecare strofă, începând cu a doua, comentează „în evantai" un vers din prima strofă (pe care îl şi conţine ca vers final-strofic), ultima strofă fiind constituită din versurile primei strofe, dispuse în ordine inversă, fără a-i altera înţelesul.

La obârşii, glosa a fost «o parodie a unei poezii, în care fiecare vers al poeziei date era comentat ironic într-o strofă»; «dificil de realizat, *glosa* este destul de rar abordată» (DTL, 193). În literatura română există două glose: celebra *Glossă* de Mihai Eminescu şi – mai puţin cunoscută, în spiritul esteticii paradoxismului – *Glossa lui Făt-Frumos* de Ion Pachia Tatomirescu, unde reverberează ancestralul fond spiritual / cultural-civilizatoriu dacoromânesc prin proiecţia Cavalerului Zalmoxian (Cogaionic / Dunărean) în Făt-Frumosul mitosofic autohton ca simbol al triumfului *Binelui* asupra *Răului*, al *Luminii / Yang*-ului asupra *Genunii / Yin*-ului. *Glossa lui Făt-Frumos* se structurează în şase catrene, în măsura 8, pe următorul „cadraj" de rime: *a-b-a-b // c-b-c-b // d-a-d-a // e-b-e-b // f-a-f-a // a-b-a-b: «Lângă munte vine castrul, / luminos trece colindul; / sâmburii-ncolţeau albastrul, / pe când El s-a zvârcolindu. // Pe lumină, pe-nstelare, / apa-ntunecase grindul / şi spre-nalta inelare, / pe când El s-a zvârcolindu. // Şi în sud, şi în pustie, / aurul nuntise astrul, / şi-n*

descântece – se știe –, / sâmburii-ncolțeau albastrul. // Un sol alb, pe-ntunecime / (nu-mai Făt-Frumos știindu-l), / ne încearcă-n adâncime, / luminos trece colindul. // Și pe-o gură de lumină, / fericit plânge jugastrul, / că în fruct nu este vină – / lângă munte vine castrul… // Pe când El s-a zvârcolindu, / sâmburii-ncolțeau albastrul; / luminos trece colindul, / lângă munte, vine castrul…» (TÎnc, 33 / TEm, 102).

§ Gradaţie

(lat. *gradatio / gradus*, „treaptă / grad")

Gradaţia este figura de stil constând într-o „aliniere" de elemente lirice / epice, sau de cuvinte, până la o „culminaţie", fie crescendo (sau în climax), fie descrescendo (adică în anticlimax).

Din anul 47 î. H. încoace, de când Cezar – după biruinţa de la Zala asupra regelui Pontului, Farnace – trimite la Roma, lui Matius, scrisoarea din trei vocabule, circulă ca arhicunoscută gradaţie în climax: *Veni, vidi, vici*! / *Am venit, am văzut, am învins*! Faţă de gradaţia cezarică de la Zala, unde se face trecerea urcătoare-n trei trepte-cuvinte, desigur, în literatura română, se întâlnesc şi alte tipuri de (nenumărate) gradaţii; (1) în *Scrisoarea III* de M. Eminescu, o gradaţie se constituie din reluarea aceluiaşi concept prin termeni, ori prin expresii de echivalenţă lirico-semantic-sincretică: *Şi Apusul îşi împinse toate neamurile-ncoace; / Pentru-a crucii biruinţă se mişcară râuri-râuri, / Ori din codri răscolite, ori stârnite de pustiuri; / Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi, / Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii, / Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii!* Tot aici, în tabloul bătăliei de la Rovine, dintre armatele sultanului Baiazid şi oştile domnului Ţării Româneşti, Mircea cel Mare, Eminescu obţine o gradaţie din fraze / sintagme exprimând concepte diferite, dar dispuse crescendo după importanţă / „eficacitate" (valoare): *Călăreţii împlu câmpul şi roiesc după un semn / Şi în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă faţa negrului pământ, / Lănci scânteie lungi*

în soare, arcuri se întind în vânt… – cu „apogeul” / „culminaţia” gradativ-stihial-meteorologică: Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni / Orizonu-ntunecându-l, vin săgeţi de pretutindeni, / Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie…

În nuvela lui I. L. Caragiale, «O făclie de Paşte», întâlnim o măiestrită gradaţie psihologic-naturalistă în individualizarea protagonistului, Leiba Zibal, de la inchietudine, la cruzime diabolică şi, apoi, la demenţă. În balada «Pe-o Gură de Rai», se întâlneşte o gradaţie misterică / iniţiatică, în testamentul protagonistului mioritic, rezultată din *dispunerea fluierelor* şi sugerând „cei trei paşi fundamentali”, cele trei „trepte” ale trupului (de Sol / Mesager Celest, din andreonul zalmoxian) către nefiinţarea din Ţara-fără-Dor: *Iar la cap să-mi pui / Fluieraş de fag, / Mult zice cu drag; / Fluieraş de os, / Mult zice duios; / Fluieraş de soc, / Mult zice cu foc!*

§ Grotesc

(cf. fr. *grotesque* „capricios, ridicol”, „de grotă / peşteră”)

Grotescul este o categorie estetică desemnând starea, ecuaţia paradoxistă a umanului ce are proprietatea de a releva / revela, de dincolo de „învelişul” hidos, monstruos, caricatural, fantastic-derizoriu, primitiv-absurd, un imprevizibil sâmbure / nucleu de frumos, de sublim, de nobleţe etc.

Privind evoluţia semantismului acestui concept, *Dicţionarul de termeni literari* (prin Al. Săndulescu) subliniază că «la origine, *grotescul* a desemnat ornamentele descoperite în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în urma săpăturilor arheologice, în *grote;* aceste ornamente constau în arabescuri, în subiecte fantastice şi ciudate, pictate sau sculptate în stâncă; mai târziu, termenul şi-a fixat în mod exclusiv sensul de fantastic şi, în acelaşi timp, caricatural; ridicol prin urâţenie (deformare fizică), fără a fi neapărat şi bizar, *grotescul* este unul din aspectele comicului, care izvorăşte din contrastul dintre măreţia reprezentării obiective a unui personaj şi spiritul parodic sau satiric în

care scriitorul îl tratează, ori în care rezolvă în chip neaşteptat o situaţie serioasă (ex. episodul demiterii lui Don Quijote din funcţia de guvernator al imaginarei insule oferite de duce); *grotescul* pune în evidenţă incoerenţele, vicisitudinile realităţii, opunând, în forme compozite, regularităţi clasice, „aticiste", iregularitatea manieristă, „asianică".» (DTL, 196).

§ Haigon

(„cuvântul spiritului haiku")

Haigonul, în accepţiunea esteticienilor niponi, pare a intra în sinonimie cu ceea ce esteticienii europeni înţeleg prin „estetica grotescului / urâtului", desemnând „o clasă de cuvinte nepoetice", sortite rafinării / „sublimării" în micropoeme de tip kaiku şi senru.

§ Hai-i

(nipon. *hai-i*, „spirit")

Hai-i este categoria estetico-literară niponă prin care este desemnat „spiritul micropoemului haiku" drept capacitate de „surprindere-blitz" a eternităţii de-o clipă din obiectele din mediul înconjurător.

Valoarea estetico-literară a unui *haiku* pare a fi – după unii esteticieni – direct-proporţională cu „cantitatea" de *hai-i*, cu „substanţa-mister" ce se cuprinde în poemul tristihuit. Florin Vasiliu şi Camelia Başta, abordând valorile estetico-lirico-nipone, consideră că *hai-i* înseamnă nu numai «acea calitate specială care conferă tristihului caracteristica de haiku şi care îl deosebeşte de orice alt tristih cu pretenţie de haiku», ci şi «surprinderea în fenomenalitatea lumii a unui moment dinamic – *bi* – care are capacitatea de a stimula spiritul poetului în procesul cognitiv-creativ, care să-l conducă la o descriere

obiectivă, lipsită de nota sa proprie, subiectivă» (VBPoe, 22); cei doi niponologi ne încredinţează că «distincţia dintre lipsa *hai-i*-ului şi prezenţa sa se poate face prin două exemple; astfel expresia: *Soarele-n amurg pe flori de vişin pune licăru-i fugar* nu conţine hai-i şi de aceea nu poate fi considerat haiku, dar nu împiedecă să fie continuat într-o strofă tanka; în schimb, expresia: *Malul lacului / senin şi limpede / cu apă autumnală* este slab în hai-i.» *(ibid.)*. Numai că şi în micropoemul-tanka *(infra),* dai tot de un soi de respiraţie-*hai-i*, mai mare, e drept, cu 14 silabe decât cea din micropoemul-haiku.

§ Haijin

Prin termenul *haijin* este desemnat un autor nipon de micropoeme *kaiku* şi *haikai*.

§ Haikai

Prin *haikai* este desemnat – în perimetrul liricii nipone – un poem comic din tipologia tanka, sau renga / renka.

Specialiştii ne încredinţează că există două tipuri de poeme-hhaikai; «primul este un poem tanka întâlnit pentru prima oară în antologia imperială *Kokinshu* (905), sub forma de poeme *haikaika,* sau *haikai no uta*, respectiv poeme comice; al doilea tip este *haikai no renga,* care are două semnificaţii: prima, aceea de poem legat, dat de cuvântul *renga*, şi a doua de poem comic, dat de cuvântul *haikai*; prin desprinderea *hokku*-lui din structura poemului *haikai no renga,* Yamazaki Sõkan va crea poemul independent care se va numi *haiku*.» (VBPoe, 23).

§ Haiku

Haiku este forma fixă de poezie, de sorginte niponă, formată din trei stihuri, însumând 17 silabe, dispuse după „schema sacrei măsuri”: 5-7-5.

Haiku are ca „părinte” pe Matsuo Bashõ (1644 – 1694), supranumit de niponi şi „sfântul haiku-ului”. Se spune că «haiku-ul derivă din prima strofă a poemului *tanrenga*, denumită *hokku*, şi devine poem independent, conţinând 17 silabe; în literatura japoneză haiku-ul se scrie liniar, asemeni poemului într-un vers pillatian, pe verticală sau orizontal, dar având trei secvenţe, fiecare cu 5-7-5 *onji* (*on* = sunet, *ji* = literă), adică simbolul sunetului, de fapt sunete, cu sens aproximativ de silabă, pentru european.» (VBPoe, 23 sq.). Primul celebru micropoem-haiku a fost scris de Matsuo Bashõ în anul 1692: *De ramul uscat / se prind ghearele de corb. / Amurg de toamnă.* Estetica micropoemului-haiku îşi relevă legi de la Matsuo Bashõ: (1) natura este „sursa principală a temelor micropoemului-kaiku; (2) eul poetic şi mediul înconjurător fuzionează în haiku graţie calităţii shintõiste a *ens*-ului; (3) tema haiku-ului se relevă în tiparul micropoemului prin *kigo (infra)* şi prin *sacra-treime-stihuitoare (unde? – ce? – când?) a regulii de fier:5-7-5, plus kireji* (infra). Această formă fixă de poezie niponă s-a europenizat, înregistrând o dezvoltare fără precedent şi în poezia română din a doua jumătate a secolului al XX-lea; spicuim câteva micropoeme-haiku dintr-o „antologie aniversară”, *Luna în ţăndări,* întocmită de şeful Şcolii de Haiku din Bucureşti, Florin Vasiliu şi de Mioara Gheorghe, în anul 2000: *Mă reazem de gând / cum de lumină toamna – / ca de un leu alb* (Titus Andronic – Ltan, 5); *Zâmbetul orbului – / în cutia cu monede / câteva frunze* (Valentin Busuioc – Ltan, 8); *De ziua muncii – / la soare uscându-se / pielea unui cal* (Şerban Codrin – Ltan, 13); *Cad flori de cireş – / un haiku în tiraje / de sărbătoare* (Eugen Evu – Ltan, 22); *Pe gardul putred / o pălărie veche – / paznic la vrăbii* (Mioara Gheorghe – Ltan, 25); *Aprigă ploaie: / între fulger şi tunet / ultimul sărut* (Vasile Moldovan – Ltan, 35); *Şi păsări ţipând. / Când vor şti să cânte / voi fi departe* (Aurel Rău – Ltan, 50); *Nu mă pot bucura / de privighetoare: / toamna-mi bate-n geam…* (Ion Pachia Tatomirescu – Ltan, 59); *Azi dimineaţă / cu primăvara în cârcă, / o buburuză* (Florin Vasiliu – Ltan, 64) *etc.*

§ Hexametru

(cf. fr. *hexamètre*)

Prin *hexametru,* sau *hexapodic,* este desemnat versul (dactilic de obicei) alcătuit din „șase picioare”.

Hexametrul este considerat „versul clasic al epopeii”.

§ Hinduism

(cf. fr. *hindouisme*)

Prin *hinduism* este desemnată religia cu aria cea mai întinsă din India, formată „postvedic”, în primele secole ale erei noastre, printr-o sinteză de brahmanism şi de budism, promovând: (1) spiritul universal *(Brahman)* şi spiritul individual *(Atman)* cu ţintă în progres uman, prin transmigraţia sufletelor *(samsara),* prin respectarea datoriei *(dharma),* încât fiecare *Atman* să se elibereze spre a se contopi cu *Brahman;* (2) triada supremă (Trimurti): *Brahma – Vishnu – Shiva,* potrivit căreia Brahma, creatorul universului, s-a retras după desăvârşirea Creaţiei şi nu mai poate fi venerat decât ca Marele Stămoş (Pitamaha); (3) fuziunea ens-ului uman cu Divinitatea are loc pe calea *karma* (acţiunea / ritualurile), pe calea *bhakti* (iubire de divinitate) şi pe calea *jnana* (meditaţia / cunoaşterea) etc. (cf. ECDrel, 169 sqq. / KD, 270 sq.).

§ Hiperbolă

(cf. fr. *hyperbole*)

Prin *hiperbolă* este desemnată figura de stil ce constă într-o exagerare în sensul măririi („macrocosmizării”), ori al micşorării („microcosmizării”) „dimensiunilor” / „trăsăturilor” unei fiinţe, ale

unui lucru, ale unui fenomen etc., spre a potenţa întru catharsis mesajul.

În sensul „macrocosmizării" dimensiunilor protagonistului din balada *Paşa Hassan* de G. Coşbuc, semnalăm o memorabilă hiperbolă spaţial-sinestezică, la care contribuie atât ritmul amfibrahic, sugerând „galopul", cât şi aliteraţia (constituinsu-se din repetiţia sonantelor lichidă şi vibrantă, -l- / -r-, ori a consoanei constrictiv-dentale, z-, în faţa vocalelor -a- / -u-, sau chiasmarea: -*ur*-ruetc.: «za***l***e***l***e-i z**uru**ie c**ru**nte»): *Sălbatecul vodă e-n zale şi-n fier, / Şi zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Şi vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Şi vodă-i un munte*; în sensul „microcosmizării" dimensiunilor, hiperbola operează monumental-romantic în nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu (tabloul transformării Terrei într-un bob de mărgăritar albastru pentru salba iubitei sale): «El îşi întinse mâna asupra pământului. El se contrase din ce în ce mai mult şi iute, până ce deveni, împreună cu sfera ce-l încungiură, mic ca un mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur şi cu-n miez negru. (…) Îl luă şi, întorcându-se, atârnă în salba iubitei sale albastrul mărgăritar.»

§ Holopoem

(creat în lb. valahă / dacoromână din *holo-*, „întreg" + *-poem*)

Prin *holopoem*, în estetica paradoxismului, este desemnat poemul reflectării *sacrului întreg cosmic* în *partea-autor / eu poetic*, parte ce-i dă dreptul de a participa la o ordine cosmică, bineînţeles, prin angajarea raportului filosofic-zalmoxian *parte – întreg*, în concordanţă şi cu principiile holografiei, ale *holonului* / *integronului* etc.

Privită empiric, problema se prezintă astfel: dacă sacrul întreg cosmic – care este Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer), adică Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei –, întreg din care suntem parte, se află în faţa unei unei oglinzi pe măsură, bineînţeles, conţinută în sine, reflectarea are loc „la cel mai înalt grad de fidelitate; este „oglinda

absolută": eul poetic nu poate fi nicicând „oglinda" pe măsura sacrului întreg cosmic, dar oglindă-parte este de vreme ce şi ens-ul se relevă drept parte; dacă „oglinda absolută" în care se reflectă sacrul întreg cosmic se sparge în două părţi aproximativ egale, el, întregul cosmic se poate vedea în întregime şi într-una din jumătăţile de oglindă, cu o fidelitate chiar foarte apropiată de a „absolutei oglinzi": dacă jumătatea de oglindă se împarte iar în două, se poate spune că întregul se poate reflecta cu bună fidelitate şi într-un sfert din „absoluta oglindă": dacă sacrul întreg cosmic este infinit, desigur, şi eu am calitatea de a fi „infinit" (ca parte din sacrul întreg cosmic), cum, de altfel, şi reflectarea în oglinda-parte… Pornind de aici, eul meu liric – în funcţie de calitatea granulelor părţii / oglinzii, în funcţie de calitatea senzorilor din „dotarea bilogică" etc. – poate reflecta „fără frontiere", oricând doreşte, într-un holopoem, sacrul întreg cosmic în urieşeştile sale metamorfoze. Dar sacrul întreg cosmic este sălaşul universurilor, este existenţa totală; avem în vedere universul biologic (cel cu organisme vii), universul fizic (unde „se neglijează introdeschiderile şi prezenţa organismelor vii"), informaţionalul univers („cu organisme vii cu conştiinţă, producătoare de ştiinţă, tehnologie, artă / cultură") etc. O problemă specială ridică holopoemul dinspre *integron* – concept lansat de Fr. Jacob, sinonim *holonului* lui A. Koestler; filosoful M. Drăgănescu ne încredinţează că, potrivit conceptului de integron al lui Fr. Jacob, fiinţele vii se constituie «printr-o serie de împachetări; fiecare împachetare este un integron; viaţa se prezintă atunci sub forma unei ierarhii de integroni; am fi de acord cu un asemenea punct de vedere dacă fiecare integron ar reprezenta şi o integrare fenomenologică asiguratoare a unităţii şi continuităţii» (DILM, 333). Integrarea fenomenologică asiguratoare a unităţii sacrului întreg cosmic era şi problema fundamentală a Zalmoxianismului, a Mesagerului Celest. Un astfel de *holopoem*, între altele, este şi *Noul Turn Babel*, reprodus integral mai jos, în cadrul articolului «Titlu» *(infra)*, ori mai recentul, «Pământul văzut ca o varză»: *Mulţumesc, Doamne, că mă laşi / să stau călare, / pe-această-nsomnorată protuberanţă a soarelui, / chiar în dreapta Ta…! / De-aici văd bine pământul, / şi-l aleg, Doamne, între două respiraţii, / pentru vremelnicia germinaţiei de gând, / pentru foşnetul oceanelor de neuroni… // Cum respiri, Tu, Doamne, o dată / la*

şaptezeci de milioane de ani înmuguriţi, înfrunziţi, înfloriţi, / rodiţi, vestejiţi, poleiţi în aramă, în aur, în argint, în toate… // Examinat mai cu atenţie, Doamne, / pământu-i ca o varză bine-nfoiată, / cu magnetica-i rădăcină înfiptă adânc, / în temeiul protuberanţei mele, / cu frunzele mărginaşe bătute de vântul solar, / cu oamenii-purici albi, gălbui, roşii, negri, / cu limacşii abandonaţi de cochilii, / cu coropişniţe, cu crapi, cu egrete, / printre frunzele centrului-cap-chelit, / cap întărindu-se, cocându-se / în sublimele raze roase de fluturi – / raze al căror rumeguş curge / în creştetul verzei-pământ, / pârlind câte ceva, pârguind o parte… // Doamne, între frunzele verzei-pământ, / e-atâta viermuială, e-atâta moarte curgând imediat, / din orice naştere…! Mişcarea frunzelor, panica stârnită / de vântul asurzitor, de prăpastiile căscate între fiinţe…! / Gândeşte-te, Doamne, regândeşte-Te, / în frunzele verzei-pământ…! / Că bobul de rouă rostogolit pe nervuri, în dimineţi, înseamnă / cataclism, avalanşă, pustiire pe-o vale, / sau pe toate plaiurile acelei privelişti, / că tremurul fiecărei frunze e seism întunecător de stea, / semănător de genune… / Ai putea să stai o clipă, / să regândeşti veritabila, dreapta lumină, Doamne, / chiar şi pentru varza-pământ…! // Ce caută farfuriile, discurile, Doamne, la varza-pământ – / atent la circumferinţa pietrelor, / unele-s gravide, Doamne, / după atâtea potoape, / sub tot mai ofilit curcubeu: / ştiu, / vrei să văd ca omul din zorii istoriei, dar… (TFul, 83 sq.).

§ Iamb

(lat. *iambus*)

Iambul desemnează piciorul metric bisilabic, „suitor”, doearece a doua silabă poartă accentul (v `).

(v. *infra* – ritm)

§ Idilă

(cf. fr. *idyle* < gr. *eidyllion*, „mic tablou poematic”)

Idila – sau *egloga,* ori *bucolica* – este o specie a genului liric, constituindu-se într-un tablou ce surprinde în culori idealizante viaţa pastorală, câmpenească, aflată de obicei sub pecetea unui eros de o neverosimilă puritate.

O capodoperă a speciei în literatura română este «Sara pe deal» de M. Eminescu; au mai scris remarcabile idile: G. Coşbuc («Balade şi idile»), Dimitrie Bolintineanu, Al. Depărăţeanu ş. a.

§ Iluminism

(cf. it. *illuminismo*)

Iluminismul este curentul cultural antifeudal, anticlerical, antidogmatic, izvorât dintr-un cult pentru raţiune, ştiinţă, umanism, spirit democratic, având între principiile fundamentale: (1) egalitatea naturală a oamenilor (toţi născându-se cu aceleaşi drepturi sub soare); (2) emanciparea ens-ului uman, a naţiilor / popoarelor, printr-o reţea de şcoli la toate nivelurile; (3) „prosperitatea" maselor prin cultură şi ştiinţă, prin cunoaşterea raţională a lumii, spre a ieşi din obscurantism, spre a combate fanatismul, dogmele nocive, spre a instaura toleranţa şi spre a deschide căile progresului; (4) între conducător (împărat, rege) şi popor să existe un „contract social" etc.

Curentul este specific Europei secolului al XVIII-lea, numit şi „secolul luminilor". Între cei mai străluciţi reprezentanţi ai iluminismului european se află oameni de ştiinţă / cultură, enciclopedişti francezi: d'Alembert, Diderot, Fénelon, Florian, Fontenelle, Helvetius, d'Holbach, Marmontel, Montesquieu, Rousseau, Voltaire ş. a.; germani: Goethe, Herder, Kant, Lessing, Schiller ş. a.; români / valahi – din Şcoala Iluminist-Valahă Sud-Dunăreană Antiotomană de la Moscopole (sau Şcoala Moscopoleană): Theodor Cavallioti, Daniil Moscopoleanu, George Roja, Constantin Ucutta ş. a., apoi, cei din Şcoala Iluminist-Valahă Nord-Dunăreană Antihabsburgică

din Ardeal (sau Şcoala Ardeleană): Ion Budai-Deleanu, Petru Maior, Samuil Micu, Gheorghe Şincai ş. a.; ruşi: Lomonosov, Fediakovski, Radiscev ş. a. Curentul s-a extins şi peste Oceanul Atlantic, având importanţi reprezentanţi şi în Statele Unite ale Americii: Franklin, Jefferson ş. a.

Cele două puternice şcoli iluministe ale valahilor (adică ale dacoromânilor / românilor), *Şcoala Iluminist-Valahă Antiotomană Moscopoleană* şi *Şcoala Iluminist-Valahă Antihabsburgică Ardeleană,* aveau în programul lor, în afara principiilor din „charta" iluminismului european, şi re-Unirea şi eliberarea Principatelor Valahe, a marelui nostru popor de atunci, dintre roţile dinţate ale celor trei puternice imperii evmezice: Imperiul Otoman, Imperiul Habsburgic şi Imperiul Rus. Corifeii iluminismului valah / dacoromân au înfiinţat – în Dacia / Dacoromânia (Nord-Dunăreană şi Sud-Dunăreană) – peste 800 de şcoli, pentru care au tipărit şi manualele necesare. Din înţelegerea profundă a înaltului spirit iluminist al toleranţei, convinşi că lumina cărţii dăruită deopotrivă tuturor îşi va arăta cu promptitudine roadele cele mai bune, corifeii Valahimii / Dacoromânimii din secolul al XVIII-lea, îndeosebi, cei dintre Dunăre, Marea Neagră, Marea Thracică şi Marea Adriatică, au tipărit chiar şi abeceedare / manuale „bilingve", ori „trilingve", adică atât în limba valahă / dacoromână, cât şi în limbile minoritarilor din localităţile arondate respectivei şcoli, după cum era „specificul locului": în albaneză, în bulgară, în sârbă, în greacă (dacă în localitatea în care se înfiinţa şcoala convieţuiau 75 la sută valahi şi 25 la sută sârbi, atunci manualele erau tipărite bilingv, în valahă / română şi în sârbă; dacă într-o localitate din Balcani se aflau 60 la sută valahi, 25 la sută albanezi şi 15 la sută greci, atunci manualele de la şcoala respectivă erau tipărite în trei limbi: valahă / dacoromână, albaneză şi greacă).

Şcoala Iluminist-Valahă Antiotomană Moscopoleană. Cel dintâi nucleu iluminist valahic / dacoromânesc a fost cel de la Moscopole; în 1744, exista deja *Academia Valahă din Moscopole*; în orizontul anului 1765, pentru scurt timp, a existat şi Tipografia Valahă din Moscopole (cf. CLC, 390; în acest sens, Th. Capidan îl citează pe George Roja: «în oraşul Moscopole s-au tipărit mai multe cărţi valahe…» – CLC, 391 /

438). Între reprezentanţii Şcolii Iluminist-Valahe Sud-Dunăreane Antiotomane de la Moscopole, autori de lucrări istorice, lingvistice, lexicografice etc., se află şi un poet, Constantin Ucutta. Nu prin „Lexiconul trilingv" (cf. CLC, 388) rămâne în memoria posterităţii iluministe valahul Theodor Cavallioti, ci prin aleasa vectorizare întru lucrare filosofic-literară, din cartea «Protopiria», tipărită la Veneţia, în anul 1770. Dintre lucrările lui Daniil Moscopoleanu, unul dintre conducătorii Academiei Valahe Moscopolene, s-a bucurat de un ales circuit balcanic nu «Învăţătura introducătoare» (1762?), ci «Lexiconul tetralingv vlah-armân, albanez, grec şi bulgar», tipărit tot la Veneţia – ca şi «Focul dintâi» / «Protopiria» lui Th. Cavallioti, dar cu 24 de ani târziu –, în 1794. Există şi alte lucrări iluministe deosebit de interesante, publicate (la Viena, Veneţia, Moscova etc.) de reprezentaţi ai Şcolii Valahe Moscopolene: George Roja, «Cercetări despre Românii numiţi şi Vlahii de dincolo de Dunăre» (1795), Mihail G. Boiagi, «Gramatica vlaho-armânească» (Viena, 1813) etc. În Peninsula Balcanică, în secolul luminilor, oraşul valah / dacoromân Moscopole (azi, în Albania) era – ca importanţă economică, demografică şi cultural-politică – „pe locul al treilea", după Constantinopol / Istambul şi după Atena; dar la intrigile Fanarului, fanaticul Ali Beg, fratele Sultanului, în fruntea unor „hoarde otomane", trece prin foc şi sabie, în 1786 şi în 1789, oraşul creştin-valah / dacoromân Moscopole, intelectualitatea iluministă ce reprezenta Academia Valahă a Balcanilor fiind obligată să ia calea exilului în diferite colţuri ale Europei (o vreme, de pildă, George Roja a stat şi în oraşul Timişoara, unde se pare că ar fi scris «Cercetări…», în orizontul anului 1795).

Al doilea nucleu iluminist valahic / dacoromânesc a fost cel din Ardeal / Transilvania, având o soartă „mai blândă" decât a iluminiştilor valahi sud-dunăreni de la Moscopole.

Şcoala Iluminist-Valahă Antihabsburgică Ardeleană redactează în anul 1791, celebrul document politic, *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae / Charta Valahilor din Transilvania,* trimis la Viena, împăratului Leopold al II-lea, document în care se solicită Curţii Imperial-Vieneze să recunoască faptul că majoritarii Valahi / Dacoromâni din Ardeal / Transilvania se constituie – prin toată istoria

lor aproape bimilenară – ca naţiune egală în drepturi cu celelalte naţiuni din Imperiul Habsburgic; inechitatea la care se referă «*Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae» dura din anul 1437, anul înăbuşirii în sânge a marii răscoale valahe / dacoromâne de la Bobâlna-Transilvania, când nobilimea veneticilor din stepele Eurasiei, ajunsă pe pământurile intracarpatice ale Daciei, semnează mârşavul act, «Unio trium nationum»; este vorba, de fapt, despre „Unirea / unitatea celor trei naţiuni", adică a nobililor unguri / maghiari, saşi şi secui, de a acţiona împotriva majorităţii valahe / dacoromâne din Transilvania, spre a nu se ridica din rândurile poporului valah / dacoromân din Ardeal ceva nobilime autohtonă, ce le-ar periclita poziţiile ocupate în ierarhia imperială. Reprezentanţii* Şcolii Iluminist-Valahe Antihabsburgice Ardelene (Samuil Micu (1745 – 1806), Gheorghe Şincai (1754 – 1816), Ion Budai-Deleanu (1760 – 1820), Petru MAior (1761 – 1821) ş. a.), în majoritatea lor, cu înalte studii umanist-universitare la Viena şi la Roma, au realizat monumentale lucrări istorice, lingvistice, literare etc. Direcţia erudită a Şcolii Iluminist-Valahe Antihabsburgice Ardelene este dată de următoarea serie de lucrări: «Elementa lingue daco-romanae sive valachicae» / «Elemente de limbă dacoromână sau valahică» (1780) de Samuil Micu şi Gheorghe Şincai, «Istoria, lucrurile şi întâmplările românilor» (1806) de Samuil Micu, «Hronica românilor şi a mai multor neamuri» (1808) de Gh. Şincai, «Istoria pentru începutul românilor în Dachia» (1812) de Petru Maior, «Disertaţie pentru începutul limbii române» de Petru Maior, «Dictionarium valachico-latinum» de Samuil Micu, «Lexiconul românesc-nemţesc» de Ion Budai-Deleanu, «Lesicon romanescu-latinescu-ungurescu-nemţescu» (1825) etc. Ion Budai-Deleanu a înzestrat literatura română şi cu epopeea «Ţiganiada».

§ l Imagine / imaginaţie artistică

(cf. fr. *imagination*)

Imaginea / imaginaţia artistică este un complex concept estetic

desemnând modalitatea prin care artistul / artele – literatura ca «artă a Cuvântului» – îşi exercită funcţiile în *orizontul cunoaşterii metaforice* (orizont-avangardă ce atrage după sine, ce magnetizează *orizontul cunoaşterii ştiinţifice* etc.).

Imaginea artistică se constituie într-una dintre cele mai importante căi de transmitere a *mesajului* unui poet, prozator, dramaturg, sculptor, pictor, în general, al unui creator (mesajul fiind o corolă de idei / sentimente), prin particularizarea generalului „în materie sensibilă", desigur, în funcţie de capacitatea auctorială (talentul / geniul) de reflectare a realităţii lumii noastre, a cosmosului, a universului nostru, spre a produce în receptor *catharsisul* şi spre a-l ajuta, în ultimă instanţă, a parcurge drumul invers, de la particular la general.

În temeiul imaginii artistice stau cele psihice, clasificându-se – după natura elementelor senzoriale componente – în *auditive, chinestezice, gustative, olfactive, sinestezice, tactile, vizuale* etc. Imaginea artistică «nu se poate constitui decât prin facultatea de a reţine şi combina imaginile psihice» (DTL, 209).

Schelling consideră că imaginea / imaginaţia este «suprema obiectivitate pe care o atinge eul, subiectul, suprema identitate a obiectivului cu subiectivul» (HAr, I, 71). Hegel arată că «în sfera subiectivă (…), reprezentarea *generală* este ceea ce e *interior* – *imaginea*, în schimb, este ceea ce e *exterior;* determinaţiile acestea două, care stau aici faţă în faţă, sunt la început încă separate, ele sunt însă, în separaţia lor, unilaterale; celei dintâi îi lipseşte exterioritatea, caracterul intuitiv – celei din urmă, demnitatea de a fi ridicată la nivelul de expresie a unui universal determinat; de aceea adevărul acestor laturi stă în unitatea lor; unitatea aceasta – *întruchiparea universalului în imagine şi generalizarea imaginii* se înfăptuieşte, mai precis, în felul că reprezentarea generală nu se reuneşte doar cu imaginea, într-un produs *neutral* – ca să spunem aşa – *chimic,* ci ea acţionează şi se afirmă *ca putere substanţială* domnind peste imagine – îşi subordonează imaginea ca pe ceva accidental, se face sufletul acesteia, în ea, devine *pentru sine,* se reaminteşte, se manifestă pe sine însăşi; prin faptul că inteligenţa produce această unitate a *universalului*

şi a *particularului,* unitatea a *ceea ce este interior* şi a *ceea ce este exterior*, a *reprezentării* şi a *intuiţiei*, şi în felul acesta *restaurează totalitatea* dată în intuiţie, ca *totalitate confirmată* – activitatea reprezentativă se desăvârşeşte în sine însăşi, fiind *imaginea productivă;* aceasta constituie formalul *artei;* căci arta înfăţişează universalul veritabil, adică *Ideea*, în forma *existenţei sensibile, a imaginii*.» (HAr, I, 107 sq.); mai considera că «imaginea nu mai are în întregime caracterul determinant al intuiţiei şi e arbitară sau fortuită, în genere izolată de locul exterior, de timpul şi de contextul în care se află acesta din urmă». Tot Hegel mai atrăgea atenţia asupra faptului că «trebuie să ne ferim (…) de a confunda imaginaţia artistică doar cu o simplă *facultate* pasivă de închipuire; imaginaţia artistică este creatoare.» (HAr, I, 125).

În ceea ce priveşte *imaginea artistică din literatură,* «spre deosebire de cea psihică, are un caracter concret senzorial, dar întemeiat pe valoarea noţională, deci generalizantă şi abstractizantă, a cuvântului» (DTL, 209).

Imaginea artistică este pusă în sinonimie cu opera de artă «în întregimea ei, considerată ca ansamblu coerent şi unitar» *(ibid.);* mai poate desemna: (1) un element concret al unei opere, o viziune parţială a acesteia («un portret sau o descriere» etc.); (2) noţiune generică pentru *tropi,* pentru *figuri de stil* (pentru că «figurile de stil reprezintă forme concretizate de gândire analogică, realizate prin combinarea de imagini psihice» – *ibid.*); (3) criticii / teoreticienii literari consideră imagine artistică *alegoria, metafora, mitul, simbolul, sinestezia* etc. ca tipuri de gândire estetico-literară, ori reduc sfera semantică a sintagmei «la viziunile cu capacitate de evocare plastică, particularizatoare şi concretă, indiferent pe baza căror figuri de stil s-ar fi constituit ele.» *(ibid.)*.

§ Imn

(lat. *hymnus* / gr. *hymnos; cf.* fr. *hymne*, „cântec de biruinţă”)

Imnul este o specie lirică solemnă, cu profund caracter mobilizator-eroic, patriotic, evocând un eveniment istoric fundamental pentru existenţa unui popor (ridicare la luptă şi victorie asupra duşmanilor, independenţă etc.), ori proslăvind biruinţa unei divinităţi / zeităţi tutelare, a unor categorii sociale, a unor colectivităţi, a unor grupuri, a unor personalităţi al căror geniu a zdrobit forţele ostile, forţele întunericului, întru prosperitatea umanităţii, ori a religiilor, a ştiinţelor şi artelor.

Există mai multe tipuri de imnuri. *Imnul naţional* este consacrat celui mai important eveniment din istoria unei ţări, a unui popor. Imnul naţional este sacru; nu se schimbă după fiecare crivăţ politic, după capriciile / vitregiile vremurilor; nu au voie să facă modificări în imn personalităţi politice / culturale, decât prin referendum; imnul trebuie să fie scurt, să nu depăşească zece-douăzeci de versuri, să fie uşor de memorat de către toată lumea, să fie rostit ca o rugăvciune în templul naţiunii. *Tricolorul,* vechiul imn, era inspirat din steagul dacic; *roşul* simbolizează sângele, viaţa / suflul vital, sangvinitatea confreriilor războinice ale cavalerilor lupachi de sub un Zalmas-Zalmoxis (confrerii menţionate în orizontul anului 1380 î. H., în «Analele lui Supiluliuma»); *galbenul* sugerează lumina benefică a fiului ceresc, Sa-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), imitat de tinerii războinici vlaho-daci, în ştiinţa lor de a se face nemuritori, de a fi încreţitori şi fertilizatori de genune (asemenea lui Făt-Frumos); în plan teluric, trimite la părul de aur al zânei Cosânzeana, Sora-Soarelui, nuntind cu Făt-Frumos, ori la aurul din lanurile de grâu din orizontul solstiţiului de vară; *albastrul* reprezintă culoarea discului de cer senin, a „apelor celeste" liniştite, de pace, astfel revelându-se zalmoxienilor Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei. Textul vechiului imn, «Tricolorul», pe muzica lui Ciprian Porumbescu, suna astfel: *Trei culori cunosc pe lume, / Amintind de-un brav popor, / Ce-i viteaz, cu vechi renume, / În lupte triumfător. // Multe secole luptară / Străbunii-valahi-eroi, / Să trăim stăpâni în ţară, / Ziditori ai lumii noi. // Roşu, galben şi albastru / Este-al nostru Tricolor – / El înalţă ca un astru / Gloriosul meu popor. // În Valahia prosperă, / Tu să creşti, să dăinuieşti, / Şi prin creştineasca eră / Ca o stea să străluceşti.*

Imnul nostru naţional de după Revoluţia Română Anticomunistă din Decembrie 1989 este poemul paşoptist, «Un răsunet», de Andrei Mureşanu (1816 – 1863). Imnul reverberează ca un clopot de bronz din catedrala Dacoromânităţii, solemn, mobilizând conştiinţa naţională, chemând la luptă împotriva «barbarilor de tirani», pentru a-şi «croi altă soartă» sub soare, cu demnitatea caracteristică unor urmaşi de nemuritori daci şi de romani-imperiali: *Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte, / În care te-adâncirăbarbarii de tirani! / Acum ori niciodată, croieşte-ţi altă soarte, / La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani! // Acum ori niciodată, să dăm dovezi la lume / Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman, / Şi că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală-un nume, / Triumfător în lupte, un nume de Traian! // (…) // Români din patru unghiuri, acum ori niciodată / Uniţi-vă în cuget, uniţi-vă-n simţiri! / Strigaţi în lumea largă că Dunărea-i furată, / Prin intrigă şi silă, viclene uneltiri! // Preoţi, cu crucea-n frunte! căci oastea e creştină, / Deviza-i libertate şi scopul ei preasânt. / Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină, / Decât să fim sclavi iaarăşi în vechiul nost' pământ!* (1848). Categoria de *imnuri religioase* este bogat reprezentată în literatura universală, de la «Imnurile Vedice», ale antichităţii indiene, la imnurile orfice, ori la imnurile creştine. Începuturile imnologiei creştine se datorează episcopului dacoromân, Niceta Remesianu (340 – 416, aprox.), autorul celebrului imn, *Te, Deum, laudamus… / Laudă, Ţie, Doamne…; imnul a fost* compus în anul 370 d. H., la urcarea sa în scaunul episcopal de la Remesiana (pe malul drept al Dunării, în Dacia / Valahia Sud-Dunăreană): *Te Deum laudamus Te Dominum confitemur / Te aeternum Patrem omnis terra veneratur / Tibi omnes angeli Tibi caeli et universae potestates / Tibi cherubin et seraphin incessabili voce proclamant / Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus sabaoth… (Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm, pe Tine, Doamne, Te mărturisim, / Pe Tine, Eterne-părinte, tot pământul Te cinsteşte, / Ţie, toţi îngerii, Ţie cerurile şi toate puterile, / Ţie heruvimii, serafimii, ne-ncetat glăsuind: / Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul, Dumnezeul celestelor armii…!* (CDCD, 109 sq.) Din bogata-i operă poetică, apreciată şi de contemporanul său din Italia, Paulin de Nola (ce îi dedică valahului şi un imn), nu s-a păstrat (transmis) decât *Te Deum laudamus… / Pe Tine, Dumnezeule, Te*

lăudăm…, devenit imn al întregii Creştinătăţi. Totodată, Niceta Remesianu inaugurează şi filonul de aur al imnologiei dacoromâneşti. *Spiritul dunăreano-carpatic, cogaionic / zalmoxian,* căci *Te Deum…* se adresa Valahilor / Dacoromânilor de convertit de la Zalmoxianism la Creştinism, se relevă mai ales din următoarele două versuri ale imnului: *Tu ad liberandum suscepturus hominem non horuisti virginis uterum, / Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna caelorum…,* adică: *Tu, Întrupatul-în-Om întru mântuirea-i, n-ai strigat frica-n pântecul Fecioarei, / Tu, Biruitorul-din-Suliţa-Morţii, deschis-ai credincioşilor poarta-mpărăţiei cerurilor…* Sunt în *aceste două stihuri* (peste care, „din greşeală", trec unele ediţii roesleriano-staliniste şi de alt soi, căci nu „cadrează dogmatic" atunci când se mai atribuie acest imn lui Ambrosius) *argumentele incontestabile ale dacoromânismului zalmoxian, peceţile stilistice de profund autohtonism nicet-remesian:* marele episcop moesodunărean le-a zămislit pentru că se adresa unei populaţii dacoromâneşti aparţinând Zalmoxianismului. *Biruitorul din „suliţa morţii" nu este altcineva decât Iisus Hristos, pironitul pe cruce, menit a substitui Solul / Mesagerul Celest la Dumnezeul unic, suprem, al Pelasgo (Vlaho-)-Dacilor, aruncat în trei suliţe*, după cum se ştie. *Strigatul fricii-n pântecul Fecioarei* este încă un element profund zalmoxian: *plânsul, strigătul în pântec* înainte de a te naşte, ca-n basmul dacoromânesc *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără moarte* («Taci, dragul tatei, zicea împăratul, că ţi-oi da împărăţia cutare sau cutare; taci fiule, că ţi-oi da de soţie pe cutare sau cutare fată de împărat, şi alte multe de-alde astea; în sfârşit, dacă văzu şi văzu că nu tace, îi mai zise: taci, fătul meu, că ţi-oi da *Tinereţe-fără-Bătrâneţe-şi-Viaţă-fără-Moarte*.»), nu poate fi anihilat decât zalmoxian, cu dezlegarea / acordarea *Nemuririi în calitate de erou cogaionic / dunărean, ca Făt-Frumos*, ceea ce se tălmăceşte doar prin *Raiul* conferit Pelasgo-Dacilor, Valahilor / Dacoromânilor-arhaici – încă din orizontul anului -5300 (după cum atestă *Tăbliţa-Soare de la Tărăria-România*) de Samasua / Tatăl-Cer, Soarele-Moş (Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei), adică *Ţara / Împărăţia-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte*. În literatura română, specia este bogat reprezentată în toate epocile, de la Niceta Remesianu (340 – 416), până la Ioan Alexandru (1942 – 2000).

§ l Incipit

(lat. *incipiõ,* „a începe": cf. „sic rex *incipit*" / „începu să vorbească regele")

Privind structura operei literare versificate, prin *incipit* se înţelege „formula introductivă" – îndeosebi, primul vers (ori distihul) –, ce conţine un „element" (o sintagmă / metaforăcheie, un simbol) considerat de autor a fi purtător de „relevanţă lirică".

Poezia «Aci sosi pe vremuri» de Ion Pillat are ca *incipit* („deschidere") un distih cu o metaforă-simbol-tradiţionalist, *casa amintirii,* proiectată într-un decor arhaic, al „neclintirii" / „încremenirii", sugestie dată de „lucrarea păianjenilor": *La casa amintirii cu-obloane şi pridvor, / Păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor. // Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc…*

În vremurile antice şi medievale, prin *incipit se înţelegea* însemnarea / nota de la începutul manuscriselor, incunabulelor, cărţilor din secolul al XVI-lea, „cuprinzând titlul scrierii şi numele autorului".

§ Index

(lat. *index*, „indiciu, semn")

Prin *index* (sau *indice*) se înţelege o listă de nume, de termeni / materii, de la sfârşitul unei lucrări ştiinţifice, în ordine alfabetică, la fiecare (nume / termen) precizându-se pagina / paginile unde poate fi întâlnit.

Lucrarea lui I. I. Russu, «*Etnogeneza Românilor – fondul autohton traco-dacic şi componenta latino-romanică»,* tipărită în anul 1981, la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, din Bucureşti, de exemplu, conţine un complex index / indice: A) MATERII (accentul, aalbanez, român 103

/ … / auxilia – formaţii milit. romane 89, 179 / … / Carpi – pop. thr. – 94, 171 – 172, 188, 189 – Carpo-daci –, 205 / … / rotacismul – n > r – în albaneză şi română 46, 50, 99, 102 …); B) CUVINTE ŞI NUME PROPRII (…gardină 108, 214, 314 / … / Garvăn – sl., jud. Tulcea; Dinogetia – 67 / … / strepij – strepede – megl. 391…); C) AUTORI-ERUDIŢI MEDIEVALI ŞI MODERNI (…Berciu, D. 157 / Berneker, E. 259, 315 / … / Zgusta, L. 77); lucrarea lui Romulus Vulcănescu, «*Mitologie română», publicată în anul 1985, la* Editura Academiei R. S. România, din Bucureşti, are de asemenea un INDEX complex, cuprinzând: *SINTAGME* («abaton 114 – 115 / abluţiune 480 / … / daimon 299, 309 / – antropozoomorf 303 / – biblic 296 / – conciliant 309 / – creştin 296 / – om 296 / – zooantropomorf 303 / daimonizare 183…») şi *MITONIME* («abioi 262 / Achile 463 / acoliţi 442 / Ada Kaleh 465 / Adam Klissi 617 / Aeetes 465 / Agerul pământului 65…»).

§ l Indicaţii scenice

În teatrul modern, *indicaţiile scenice* desemnează de fapt *didascalia* preluată din teatrul antic, adică „instrucţiunile" date actorilor de către autorul piesei de teatru, de la cele de mişcare scenică, de rostire / tonalitate verbală a intervenţiilor / replicilor etc., până la cele regizorale, ori privind diversele „combinaţii de efecte audio-vizuale" – jocuri de lumini scenografice, muzică, butaforie etc.

Ca „parte epică pură" a textului dramatic, „indicaţiile scenice" grăiesc / „mărturisesc" multe – cititorului, nu spectatorului – despre complexa arhitectură a eroilor. În antichitate, *didascalia* (afişată în teatru) – în afară de istrucţiunile date actorilor – mai conţinea informaţii cu privire la numele autorului, actorilor, coregilor (finanţatorii spectacolului, „sponsorii"), ori la momentul / data, locul desfăşurării reprezentaţiei etc. În teatrul clasicismului, romantismului şi realismului, indicaţiile scenice sunt „minimale". În teatrul simbolist, expresionist, existenţialist, paradoxist, dar mai ales în teatrul absurdului, „didascalia" se extinde foarte mult, ajungându-se chiar „până la situaţia extremă", de acoperire totală a textului unei piese de

teatru; un exemplu în acest sens este şi „drama dadaist-absurd-paradoxistă" – datată: «Bonn, 29 decembrie 1999» –, *Maxima moralia*, de Bogdan Mihai Dascălu, unde „eroii" / „non-eroii" sunt «Personajul I, Personajul 2, Publicul, Poliţistul, Cuşca, Masa dreptunghiulară, Masa rotundă, Scaunele, Scara, Costumele» (DLt, 44), şi unde „acţiunea" se reduce doar la două replici: «- Eu…» / «- Tu…»; dar accentul cade pe un «decor inexistent», pe faptul că «nu există scenă, nu există sală de teatru, nu există absolut nimic în afara unui vid total, precum şi a celor doi actori şi a publicului care e înghesuit într-o cuşcă de dimensiuni reduse» (ibid.); „didascalia" tânărului dramaturg Bogdan Mihai Dascălu se dovedeşte a fi, în ultimă intanţă, „măiestrie", reuşind a realiza şi inocula „spectatorului fidelei inteligenţe" nu numai o admirabilă „stare paradoxistă", ci şi de a contura cu „mare economie / precizie scenică" un polimensional şi terifiant personaj, *Vidul* (instalat, datorită „maximei moralii", în fiecare *ens* din cuşcă, „eliberat" şi „arestat" de Poliţist). În „teatrul de ultimă oră", constatăm că funcţiile didascaliei ţin nu numai de „dezambiguizare" – „precizarea vorbitorului", când în scenă sunt mai multe personaje, indicarea „fundalului" / „contextului" în care se desfăşoară dialogul, descrierea unor acţiuni non-verbale (însoţitoare, întrerupătoare, ori substituitoare de dialoguri) etc. –, ci şi de alte resorturi: „crearea de atmosferă", „de personaj" (Vidul) etc.

§ Informaterie şi lumatie

Informateria este un concept filosofic care desemnează o componentă a materiei profunde, „o materie informaţională", fără să conţină inteligenţă / conştiinţă, dar constituindu-se în „ingredient" oricărui organism viu ce, prin introdeschidere, are acces la aceasta, oferindu-i «proprietăţile fenomenologice de sens, continuitatea psihologică şi continuificarea realităţii spaţio-temporale» (DIm, 239).

În materia profundă, informateria şi lumatia formează un „binom" al naşterii universurilor; filosoful Mihai Drăgănescu ne lămureşte în acest sens: «Informateria este o materie informaţională în

care informaţia se manifestă în primul rând fenomenologic, ca proces fizic specific, ca o sensibilitate fizică. Asemenea procese în informaterie, se numesc ortosensuri. O generare de ortosensuri în informaterie, prin fluctuaţie, duce la o structurare a informateriei şi la constituirea unor legi ale universului fizic. Acesta se formează prin cuplarea dintre lumatie şi informateria structurată, menţinută structurat prin însăşi această cuplare. O parte din informaterie rămâne nestructurată, disponibilă pentru noi structurări. Datorită informateriei, profunzimile lumii materiale pot fi substratul unei potenţialităţi infinite de manifestări ale materiei.» (DIm, 238).

Lumatia – după cum ne încredinţează tot M. Drăgănescu – intră în sinonimie parţială cu termenul de *materie* în accepţiunea lui Aristotel, «cu deosebirea că forma pe care ea o poate lua depinde de cuplajul cu informateria; lumatia este materie profundă nestructurată, care nu se poate structura de la sine, ci numai de către informaterie; lumatia reprezintă o materie suport cu caracter energetic care ar rămâne în nemişşcare şi echilibru total dacă nu ar interveni al doilea principiu, informateria; lumatia şi informateria constituie matricea fundamentală a lumii; lumatia informată prin cuplajul cu informateria ia forma materiei unui univers.» (DIm, 240).

§ Informaţie tautologică

Informaţia tautologică desemnează informaţia corectă şi inutilă vehiculată într-un mesaj.

În «O scrisoare pierdută» de I. L. Caragiale, întâlnim un memorabil mesaj tautologie / informaţie tautologică: «O soţietate fără prinţipuri va să zică că nu le are». Există şi tautologie utilizată în realizarea unui mesaj netautologic: «Sarmizegetusa-i Sarmizegetusa, domnule student, nu te duci acolo ca la Bastionul Timişoarei…!»

(v. *infra* – tautologie).

§ Instrumentalism

(cf. fr. *instrumentalisme*)

Prin *instrumentalism* – sau *wagnerianism* – se înţelege principiul estetic-simbolist potrivit căruia versul trebuie să-şi recapete „muzica originară" din Logos, poetul apelând la diverse „tehnici", de la „audiţia colorată", „vizualizarea sunetelor", ori corespondenţe, până la cele mai rafinate sinestezii

§ l Interogaţie retorică

(lat. *interrogatio*, „întrebare": cf. fr. *interrogation*)

Interogaţia retorică este figura de stil alcătuită dintr-o întrebare, ori dintr-o serie de interogaţii esenţiale, cu ţintă retorică, adresându-se unui receptor / auditoriu părând „convins" de „răspunsul" ce decurge din formularea, sau din formulările măiestrit-strategic-interogative.

Dacă întrebarea se integrează unui text de poezie, atunci avem de-a face cu o *interogaţie poetică;* dacă întrebarea – sau lanţul de întrebări – se iveşte într-un discurs rostit cu arta producerii unor convingeri, atunci este vorba de o *interogaţie retorică*.

Interogaţia retorică este bogat reprezentată, începând cu literaturile antice, cu *Biblia,* de pildă («Şi iubea Israel pe Iosif mai mult decât pe toţi ceilalţi fii ai săi; pentru că era copilul bătrâneţilor lui…/ … / Visând încă Iosif un vis, l-a spus fraţilor săi, zicându-le: „Ascultaţi visul ce am visat: parcă legam snopi în ţarină şi snopul meu parcă s-a sculat şi stătea drept, iar snopii voştri s-au strâns roată şi s-au închinat snopului meu". Iar fraţii lui au zis către el: „Ai să domneşti poate peste noi? Sau poate ai să ne stăpâneşti?" Şi l-au urât încă şi mai mult pentru visul lui…» – *Facerea,* 37, 3, 7 sq. / B, 51), ori cu *Catilinarele* lui Cicero («Până când, în sfârşit, vei abuza, Catilina, de răbdarea noastră?»), sau cu *Convorbirile duhovniceşti* ale Sfântului Dacoromân, Ioan Cassian («Aşadar, de ce se simte grea plăcerea minunată a jugului Domnului,

dacă nu pentru că o strică amărăciunea răutăţii noastre? De ce se îngreuiază sarcina divină, plăcută şi uşoară, dacă nu pentru că Îl dispreţuim cu înfumurare şi îndărătnicie pe cel ce ne-ajută s-o purtăm? Însăşi *Scriptura* ne arată limpede aceasta…» – CDCD, 40) etc., evoluând, rafinându-se, în funcţie de esteticile curentelor literare din diferite epoci, până la interogaţia retoric-paradoxistă din literatura contemporană: «*Spune-mi, dacă te-aş prinde-ntr-o zi / şi ţi-aş săruta talpa piciorului, / nu-i aşa că ai şchiopăta puţin, după aceea, / de teamă să nu-mi striveşti sărutul?...»* (Nichita Stănescu, «Poem»); «*...De ce fiinţa lui nemuritor muritoare / se topea tot mai mult / în lumina abia sângerie...?»* (Anghel Dumbrăveanu, «Înger în asfinţit»), chiar şi până la interogaţii-haiku: «*E-atâta aramă / în pielea cailor: / cum să-i galopăm...?»; «Voi fi eu vulturul, albind, rostogolind / doar soarele-n crini?»* (Ion Pachia Tatomirescu, «Pegas şi alţii» / «Interogaţia mare») etc. Când se adresează divinităţii absolute, interogaţia devine invocaţie retorică: «*Ce-mi mai lipseşte mie să ştiu că nu mă mint? / Să cred ce spune cartea cu scoarţe de argint? / Amestecat cu ceaţă şi tăvălit în stele, / Să cred că viaţa trece şi dincolo de ele? / Să mi se pară clipa de azi nemărginită, / Ostrov pierdut, cu luntrea legată de-o răchită / Încovoiată-n soare şi adormită-n undă? / Să cred că nu se-neacă şi-n veci nu se scufundă, / Şi că din ţărm, plutită pe-o dâră de lumină, / Ar duce pân' la tine,-ntr-o insulă vecină?»* (Tudor Arghezi, «Psalmistul»); şi când are accente satirice se relevă drept retorică imprecaţie: «*Voi sunteţi urmaşii Romei? Nişte răi şi nişte fameni! / I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni! // (...) // Ce a scos din voi Apusul când nimic nu e de scos?»* (M. Eminescu, «Scrisoarea III») etc.

§ l Intrigă

(lat. *intricare*, „a încurca, a încâlci, a complica")

Intriga este o componentă a subiectului unei opere literare, circumscriindu-şi amplificarea conflictului într-o ţesătură tensionată spre un deznodământ.

Dicţionarul de termeni literari consideră că *intriga* «reprezintă totalitatea întâmplărilor determinante care se succed într-o anumită ordine (simplă, complicată, misterioasă, realistă, poetică, romantică etc.) într-o operă literară, cinematografică etc., punând în evidenţă un conflict, cu o anumită desfăşurare şi o rezolvare», atrăgând atenţia că este «confundată uneori cu *acţiunea* operei, care însă înglobează toate evenimentele, sau cu *subiectul*.» (DTL, 218). În nuvela «Alexandru Lăpuşneanul» de Costache Negruzzi, *intriga* se constituie din „ţesătura" de acţiuni lăpuşneniene întreprinse împotriva „cuiburilor" de boieri duşmani, până la intervenţia doamnei Ruxanda (cu paharul de otravă), de după „leacul împotriva fricii", pe care i l-a dat Lăpuşneanu – piramida celor 47 de capete de trădători.

§ Inversiune

(lat. *inversio; cf.* fr. *inversion*)

Inversiunea este un procedeu retoric, o figură de stil, prin care autorul valorifică licenţele topice spre a atrage atenţia asupra unui anumit cuvânt, spre a evidenţia o nouă oglindă lirico-semantic-sincretică a unei construcţii uzate, ori spre realiza, în instanţe prozodice, o rimă de efect, un ritm „inedit" etc.

O inversiune frecventă este cea a antepunerii atributului: «*Pentru-a crucii biruinţă se mişcară râuri-râuri…»* (M. Eminescu, «Scrisoarea III»); «*Pe mişcătoarele cărări…»* (*Id.,* «Luceafărul») etc. Interogaţia reverberează mai adânc parcă prin postpunerea auxiliarului: «*Încorda-voi a mea liră să cânt dragostea? Un lanţ…»* (M. Eminescu, «Scrisoarea II»); «*La Nicopole văzut-ai câte tabere s-au strâns…»* (M. Eminescu, «Scrisoarea III»). Dar cele mai multe inversiuni provin din necesităţi de ordin prozodic: «*Pândind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea…»* (T. Arghezi, «Mâhniri»); «*Avem de stea miros pe cât suntem a / vremelnici nou chip de lapte-n spumă: / şi-asmute-asupră-ne, cu drept de mumă, / Baba-cu-Brâu-de-Lână, anate-ma…!* (Ion Pachia Tatomirescu, «Chiar pe spinare,-n coamă de

balaur…»); «*…până când păru-mi-se-m / că întreaga lume-o plânsem / cu un fel de sare / ca delfinii cei din mare»* (Nichita Stănescu, «Seama poeziei») etc.

§ Invocaţie

(lat. *invocatio;* cf. fr. *invocation*)

Invocaţia este o figură stilistic-retorică prin care poetul adresează o rugă către muzele / zeităţile inspiratoare, ori către divinitatea supremă, către zâne, genii, simboluri ale înaltului spirit justiţiar etc.

Invocaţia muzei divin-inspiratoare se înregistrează de la *Iliada* lui Homer încoace: «*Cântă, Zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul, / Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse: / Suflete multe viteze trimise pe lumea cealaltă, / Trupul făcându-le hrană la câni şi la feluri de pasări / Şi împlinită fu voia lui Zeus…».* În registru eroi-comico-satiric, şi Ion Budai-Deleanu, în „deschiderea" epopeii sale, îşi invocă Muza: «*Muză! Ce lui Omir odinioară / Cântaşi Vatrahmiomahia, / Cântă şi mie, fii bunişoară, / Toate câte făcu ţigănia, / Când Vlad-Vodă-îi dede slobozie, / Arme ş-olaturi de moşie…»* (Ion Budai-Deleanu, «Ţiganiada»).

Invocaţia retorică este o „interpelare" a lui Dumnezeu, ori a unui geniu / spirit, a unui personaj imaginat, ori absent, simbolizând, de obicei, înaltul spirit justiţiar: *«Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei, / Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei, / Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni, / Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!* (Mihai Eminescu, «Scrisoarea III»); *În suflet seamănă-mi furtună, / Să-l simt în matca-i cum se zbate, / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfiorate; / Şi cum sub bolta lui aprinsă, / În smalţ de fulgere albastre / Încheagă-şi glasul de aramă: /* Cântarea pătimirii noastre. (Octavian Goga, «Rugăciune») etc.

§ Islamism

(din arabul *islăm*, „supunere” < rad. *slm / aslama* + suf. *-ism*)

Islamismul este o religie fondată de Mahomed (Muhammad: 570 – 632 d. H.) în Arabia, la Mecca (Makka), în orizontul anului 615 d. H., având drept biblică, sfântă carte, «Coranul», sau «Kalăm Allăh» („Cuvântul lui Allah / Dumnezeu”), ce relevă monoteismul / puterea dumnezeiască şi natura / soarta oamenilor în raportul lor cu absoluta divinitate, deoarece *Islam* este învăţătura trimisă de Allah pentru umanitate, prin profeţi, mesajul fiind „completat în timpul lui Muhammad, ultimul din şirul profeţilor”, deoarece „singurul mod de viaţă poruncit de Allah este Islamismul, deoarece se cere oamenilor să-l asculte pe Allah şi nu pe altcineva, potrivit următoarelor „cinci” principii fundamentale: (1) *Tawhid / Teuhid-ul* – „unicitatea lui Allah”, „credinţa într-un singur Allah”, «La ilahă illallah» / «nu există altă divinitate în afară de cea cunoscută sub numele de Allah»; (2) credinţa în îngerii lui Allah (Mala’ikah), aceşti îngeri fiind «făpturi ale lui Allah despre care se mai spune că sunt zei sau fii de zei» (MIsl, 67), împuterniciţi întru guvernarea împărăţiei teluric-celeste, a Creaţiei; (3) credinţa în cărţile lui Allah (kutubullah), cărţi ca şi «Coranul» trimis profetului Muhammad, însă înaintea acestuia: «Suhuf» / «Pagini» (profetului Ibrahim / Avraam), «Teurat» / «Vechiul Testament» (profetului Musa / Moise), «Zebur» / «Psalmii» (profetului David), «Indjil» / «Evanghelia» (profetului Isa / Iisus Hristos); (4) credinţa în profeţii / „mesagerii” lui Allah (*Rusulullah* – cf. SarwI, 20; potrivit tradiţiei, au fost 124.000 de profeţi, nefiind «nici o deosebire între ceilalţi trimişi ai lui Allah pe pământ – altor popoare – şi profetul Muhammad» – MIsl, 72), aducători, ca şi Muhammad, de învăţătură / credinţă „perfectă” şi „la adăpost de orice lacune / erori”: (5) credinţa în ziua de apoi (Yawmuddin), când «morţii vor învia la sfârşitul lumii şi va avea loc judecata de apoi, judecata divină» (MIsl, 74), în faţa lui Allah, evident, toate acestea confirmând „predestinarea şi supremaţia puterii divine (Al-Quadar)” şi „viaţa după moarte (Akhirah)”.

Aceste principii (cf. ECDrel, 189 sqq.) sunt precizate clar şi

detaliat în *Al-Imanul Mufassal / Credința:* «Cred în Allah, în îngerii Lui, în cărțile Lui, în trimișii Lui și în ziua Judecății și cred că orice lucru bun sau rău este poruncit de Allah, Atotputernicul, și cred în viața de după moarte» (SarwI, 20). Principiile sunt grupate de islamiști în trei grupe. Cea mai importantă, desigur, este grupa I: *Tawhid – „unicitatea lui Allah":* «Tawhid înseamnă unicitatea lui Allah. Este cea mai importantă parte din Iman / Credință și este exprimată foarte frumos în Suratul-Ikhlas din Coran. *Spune. El este Allah, Unicul. Allah este Etern și Absolut. Nimeni nu s-a născut din El, după cum nici El nu a fost născut. Și nimeni nu este ca El – Surah* 112*).* Potrivit principiilor din *Tawhid,* tot ce există pe pământ vine de la Allah, Atotștiutorul, Atotînțeleptul și Atotputernicul, singurul susținător al universului și unica sursă a învățăturii sale. Allah este tot timpul cu noi, iertător, bun, văzându-ne mereu, dar fără să-l putem vedea și noi; Allah este „Primul și Ultimul", „neavând vreun prieten, sau fii": Allah „ne dă viață și tot El ne-o ia; la El trebuie să ne întoarcem după moarte.» (SarwI, 20). Grupa a II-a de principii se numește *Risalah / Profeția*, „forma de comunicare între Allah și umanitate" *(supra)*. Principiile din grupa a III-a privesc „postexistența" *(Akhirah – supra):* «Credința în Akhirah este foarte importantă și este vitală pentru toți musulmanii. Viața noastră pe acest pământ este trecătoare și reprezintă o pregătire pentru Akhiran, care nu se sfârșește niciodată. Viața pe acest pământ își pierde sensul dacă faptele bune nu sunt răsplătite iar purtările rele pedepsite. (…) În același mod, viața noastră pe pământ nu are sens fără o testare după moarte în Ziua Judecății de Apoi (Yawmul Akhirah sau Yawmuddin) la curtea de Justiție a lui Alllah Atotputernicul.»; «Deci, drumul sigur de urmat este credința în tot ceea ce profeții și mesagerii le-au spus oamenilor să creadă. Nepăsarea față de Akhiran este o slăbiciune serioasă. Suntem siguri că toate ființele umane mor, deci este normal să ne pregătim pentru acea viață eternă care va urma, fără îndoială, morții. Au fost exprimate îndoieli de către necredincioși asupra vieții de după moarte. Aceștia nu pot înțelege cum îi poate Allah înălța pe bărbați și pe femei după moarte. Dar Allah poate face ființe umane din nimic. Deci pentru El nu este greu să-i ridice după moarte. Coranul spune: *Omul crede că nu-i vom potrivi oasele? Da, bineînțeles, da, suntem capabili să reîntregim chiar forma degetelor sale (75:3,4)*»

(SarwI, 40). Cei „cinci stâlpi de bază ai credinţei islamice (Arhkan ul Islam)" sunt: *Buniyal Islamu 'ala khamsin; Shahadati 'an la ilaha illal lahu wa anna Muhammadan rasulul lahi; wa iqamis salati, wa ita'iz Zakati, wa Hajji, wa sawmi Ramadan (Bukhai). / Islamul se bazează pe cinci fundamente: afirmaţia că nu există alt Dumnezeu decât Allah şi că Muhammad (pbuh) este mesagerul lui Allah, rânduirea salahului, plata Zakahului, respectarea Haji şi a postului în luna Ramadan*. (SarwI, 43). Salah înseamnă cele cinci rugăciuni obligatorii, zilnic, Zakah este contribuţia la bunăstarea celorlalţi, Haji semnifică pelerinajul la *Makkah* (Mecca); postul de Ramadan se numeşte Sawm. În ceea ce priveşte *Salah*, menţionăm cele cinci rugăciuni obligatorii în fiecare zi: «*Fajr* – de la mijitul zorilor până cu puţin înainte de răsărit; *Zuhr* – de la miezul zilei (ora 12) până după-amiază; *'Asr* – de după-amiaza târziu până cu puţin înainte de începerea apusului; *Maghrib* – după apus, până se sfârşeşte ziua; *'Isha'* – noaptea până la miezul nopţii sau mijitul zorilor.»; «pentru a rosti rugăciunile *(Salah)* trebuie să fii curat / pur; *Coranul* spune: „Allah îi iubeşte pe cei care se întorc spre el şi îşi păzesc curăţenia" (2:222); curăţenia corpului şi a hainelor se numeşte *Taharah* sau purificare; poţi să fii curat în exterior şi totuşi să nu fi pur; este foarte important, în special, să îndepărtezi toate urmele de urină şi de excremente de pe hainele îmbrăcate pentru rugăciune; (…) putem să ne spălăm tot corpul cu apă curată sau putem să ne spălăm doar anumite părţi ale corpului; spălarea totală se numeşte *Ghusl* iar cea parţială wudu (spălare rituală); reţineţi că musulmanii nu au voie să facă duş dezbrăcaţi, de faţă cu alte persoane.» (SarwI, 47). Pentru înţelegerea, pentru frumuseţea / monumentalitatea spiritului Islamismului reproducem nişte *surah („rugăciuni") din Coran:* ***Al-Fatihah*** *– Laudă lui Allah, lumilor stăpânitor, / Cel milostiv şi cel îndurător, / Stăpân al Zilei Judecăţilor, / Doar Ţie ne-nchinăm şi-ţi cerem ajutor:/ Primeşte-ne pe drumul Tău cel drept,/ Pe drumul Tău cel bun şi înţelept, / Drumul celor cu care fost-ai Tu dăruitor, / Nu drumul celor ce ţi-au stârnit mânia peste nori, / Nu drumul celor ce sunt etern rătăcitori…!* (cf. AhCor, 18 / SarwI, 74); ***Al-Kawthar*** *(108) – În numele lui Allah, cel milostiv şi far, / Avem izvoare limpezi în Kawthar – / Tu, roagă-te Stăpânului şi fă un sacrificiu: / Cel ce te mai urăşte pieri-va în ospiciu!* (cf. SarwI, 79); ***Al-Fil*** *(105) – În numele lui Allah, cel Milostiv,*

Îndurător, / N-ai văzut cum stăpânul tău / S-a purtat faţă de cei cu elefantul?/ Nu le-a zădărnicit planul perfid, / Nu a trimis împotriva lor stoluri de păsări,/ Care i-au bătut cu pietrişuri de lut? / Astfel i-a prefăcut El în frunze uscate şi distruse. (SarwI, 81).

§ Iudaism (Mozaismul)

(din ebr. *Yehudah, „Întemeietorul*" + suf. *-ism*)

Iudaismul (mozaismul) este religia poporului evreu, a doua religie monoteistă din istoria spiritualităţii universale, după Zalmoxianism, în a cărei doctrină intră: (1) „adorarea unui Dumnezeu abstract, unic" – El, Yahweh (în «Torah»), Shekhina (în «Talmud»); (2) utilizarea vechilor obiecte naţionale de cult, între care şi *mashshebah* (jertfelnicul) – «o piatră dreaptă, ca simbol material al divinităţii în care sălăşluieşte spiritul divin, ce se folosea ca masă de sacrificii, până când a fost înlocuită, la Ierusalim, cu un altar de piatră sau de bronz» (KD, 483); (3) întemeierea pe *Thorah (Legea),* «rezidând în primele cinci cărţi *(Pentateuch)* din *Biblia* ebraică, atribuite lui Moise, şi pe tradiţia orală, cuprinsă în *Talmud*» *(ibid.);* (4) «Dumnezeu, ca unicitate absolută (El Yahweh), este *altceva* decât lumea creată de el, cu care nu poate avea raport de asemănare; fiind opera lui Yahweh, lumea totuşi nu a purces din substanţa divină şi ca atare nu e consubstanţială cu el; ea a izvorât din ideea divină, fiind creată de inteligenţa dumnezeiască prin intermediul cuvântului activ al lui El Yahweh; (…) Dumnezeu însuşi e adorat ca Fiinţa Absolută, care nu are obârşie, nu s-a născut, nu se supune devenirii şi nici nu piere, de unde şi numele cu care i se recomandă lui Moise în prima revelaţie: *Eu sunt*, adică „eu sunt cel care este"» *(ibid.)*.

Iudaismul a cunoscut patru etape. *În etapa biblică,* erau adoraţi munţii, plantele, animalele, Luna etc. şi erau practicate ritualurile specifice («circumcizia, dansul sacru, holocaustul sacrificial, tabuarea hranei necurate» – KD, 316). Persistă ideea pelasgică, european-anatoliană, din paleolitic / neolitic, privind lăcaşul suflului

vital (sufletului) în sânge, «până la intrarea pe Pământul Făgăduinţei, de la mijlocul mileniului II î. e. n., după ce, în sec. XI î. e. n., semilegendarul Moise, impunând cultul lui Yahweh, a contopit cultele arhaice într-un monoteism riguros; religia e consolidată prin reformele din 622 î. H., ale regelui Yoshiyahu (Iosia), constând în organizarea sacerdotală, eleborarea unei dogmatici şi codificarea Bibliei ebraice» *(ibid.)*. În lumina documentelor „semilegendarul Moise" se dovedeşte a fi un real *Moshua / Moşua (Moşa / Moshe)* sau *Moşul,* adică *Înţeleptul* (aşa cum s-a păstrat în limba pelasgo-dacică / valahică, sau dacoromână, până azi), ce a fost trimis de Cogaion / Sarmizegetusa – potrivit scenariului misteric / iniţiatic al aruncării în trei sulițe / ţăpi, – ca Mesager Celest, pe calea spirală-planetară întru Samoş / Soarele-Moş (Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei), urmând ca la întoarcere („din Ceruri"), „în al patrulea an", să devină regele-zeu-medic al Pelasgo-Daciei, adică „omul-(-lu-)Soarelui-Moş-pe-pământ", Sa-*lu*-masua / Salumosha > Salmoş, „Zalmas-Zalmoxis", „purtătorul cuvântului lui Dumnezeu în Cogaion / Sarmizegetusa": refuzând să meargă mai departe de Egipt, pierde calitatea de *-lu-,* „om al Soarelui-Moş / Dumnezeul Cogaionului", rămânând doar *Moshua / Mosha, Moşul (Moise)* adică Înţeleptul; totuşi, se dovedeşte în continuare fidel Cogaionului / Sarmizegetusei; după ce eliberează triburile de evrei („cele 12 seminţii") din Egiptul faraonic, se reîntoarce pe calea-spirală-zalmoxiană în fruntea acestora, până în locul Ierusalimului, unde întemeiază o foarte importantă „haltă" pentru solii trimişi în continuare de Cogaion / Sarmizegetusa pe calea spirală-planetară; grecii aşa descoperă *Ierusalimul,* ca „haltă a vechilor Salmoşieni / Zalmoxieni", după cum arată şi elementele formante din toponim: *Ieru-* < gr. *hieros*, „sacru" / *geron*, „bătrân, vechi", + *Salumos / Salymi',* „Salmoşieni / Zalmoxieni". *În etapa talmudică* (sec. VI î. H. – I d. H.), momentul cel mai important este, desigur, elaborarea *Talmudului* (sec. V î. H.). În *etapa rabinică,* sau evmezică, erudiţii alcătuiesc *Kabbala,* se elaborează codul celor 613 porunci juridice din *Vechiul Testament*, se realizează «structura de castă a evreilor» *(ibid)*. În *etapa reformistă,* se constituie neoiudaismul «de intenţie raţionalistă, care se consideră unica religie eternă şi universal umană, ce ar asigura apariţia unui Mesia.»(KD, 316).

§ Încântec

(din *încânta* + *cântec*)

Încântecul este specia genului liric, ivită în antonimie cu descântecul, desemnând starea de beatitudine a eroului liric, de voltaicizare a fiinţei până la „trăirile edenice" ale unui eu de dinaintea „căderii în păcat".

În poezia românească, termenul apare pentru prima oară în balada «Zburătorul» de Ion Heliade Rădulescu (versul 50): «Tăcere este totul şi nemişcare plină: / *Încântec* sau *descântec* pe lume s-*a lăsat; / Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină, / Şi apele dorm duse, şi morele au stat.». Specia este cultivată accidental de o serie de poeţi, de la Eminescu şi Macedonski, la Tudor Arghezi şi Nichita Stănescu; dar cel ce o face „de sine stătătoare" este Ion Pachia Tatomirescu, prin volumul Încântece, volum „gata de tipar", cu o prefaţă de Miron Radu Paraschivescu, încă din anul 1969, însă publicat (din cauza cenzurii) abia în anul 1979:* «Trandafiri / pe ochi / de soare, / scoici / pe somn, / reflux, / corăbii, / lebede – / vocale-n / săbii: / să te cheme / pe ninsoare; / cer din lut / să se întindă, / să răsară / patru sori: / într-un cearcăn / cu viori, / Enchidu, / rămâi / oglindă!» *(Enchidu)*; «Între frunte / şi-ntre somn / s-aprinde / un ochi / la domn: / ochi albastru / într-un graal, / rugul / florii / de coral, / spaţiu / verde, / muzical, / clocotind / din brâu / în jos / într-un cal / de abanos, / înflorind / din brâu / în sus / cerbului / c-un ochi sedus.» *(Graal)*; «Într-un câmp / rotund, / ea, / apa, / trupu-şi / dezveleşte / blând, / turle / şi statui / în păsări, / gât de lebădă / ningând. / Victima / e-n partea / stângă, / ochiul sângeră, / se-nchingă – / între sâni / vroia / s-o-ntoarne / dintr-un câmp / cu patru / coarne…»*(Judecata)*; «Apa-i frântă-n / tălpi / la peşti, / de ne-ncearcă-n / sânge-o / arcă – / aici, / prea concentric / eşti, / da,-n afară, / nu ştiu, / parcă / e mirare / şi e sloi, / ochiul / tâmplele-şi / întreabă / dacă din oglinzi / vin ploi, / dacă-s păsările-n / grabă, / când ne-arătăm / în adânc, / sub oglindă – / şi cum cade / ceasu'-n vară, / la oblânc, / chipu-n / grâne, / în

cascade… / Da'-n afară, / nu ştiu; / parcă / aici / prea concentric / eşti; / de ne-ncearcă-n / sânge-o arcă, / apa-i frântă-n / tălpi la peşti…» *(Dincoace de judecată)*.

§ Jargon

(cf. fr. *jargon*)

Prin *jargon* se înţelege o variantă cosmopolită de limbaj, cu motivare într-o „mască" pentru perimetrul parvenitismului, constând într-un lexic împestriţat cu elemente străine (în secolul al XIX-lea, cu franţuzisme şi, din ultimele decenii ale secolului al XX-lea încoace, cu anglo-americanisme, spre a da impresia că aparţine „unei elite", că-i cunoscător al „elevatei lumi" de la / peste ocean) etc.

Pseudo-elita valahă / dacoromânească, de la Carpaţi, Dunăre şi din întreaga Peninsulă Balcanică, „s-a încântat" în jargon greco-fanaro-otoman, de prin veacul al XVI-lea şi până pe la 1830 (*arhon* / „titlu de politeţe introdus în epoca fanariotă cu care se adresa cineva unui boier", *arhontareiron* / arhondărie, „loc de ospeţie la călugări", *arhontologia* / arhondologie, „istorie a nobilimii dintr-o ţară", *bogasi* / bogasiu, „pânză scumpă pentru căptuşeli", *chiramo / „doamna mea", fos-mu* / „lumina mea", *Kaiafa / caiafă, „făţarnică", panevgenia / panevghenie, „nobleţe", parigoria / „mângâiere, consolare", parimia / parimie, „proverb", sofologiotatos /* „cărturar", *Teotokos* / „Născătoare de Dumnezeu", *aferin!* / „bravo!", *beyzade* / „principe", *biçak* / „cuţit", *bulüz* / „bluză", *kadin* / „cadână", *mahmur* / „posac", *mahmurluk* / „buimăceală", *maşallah!* / „ce minunat!", *uzun* / „lung", *zülüflü* / „buclat" etc.), „s-a fălit" în jargon franţuzit, între 1830 şi 1948 (*demoiselle / demoazelă*, „domnişoară", *merçi / mersi*, „mulţumesc", *monsieur / musiu*, „domn" *au revoir / orvuar*, „la revedere", *raison / rezon,* „dreptate", *soirée / suarea*, „serată", *charmant / şarmant*, „fermecător", *toujour / tujur*, „totdeauna", *oui / ui,* „da", *bonjour / bonjur,* „bună ziua" etc.), „a gavarit" cu plăcere, în jargon rusificat, între 1948 şi 1968 (*balşoi* / „mare", *haraşo* / „bun", *drujba* /

„prietenie”, *niznai* / „a se preface că nu ştie”, *devocica* / „fetiţă”, *nazati* / „înapoi”, *gavari* / „a vorbi”, *ubejdanie* / „convingere”, *uliţa* / „stradă”, *perestroica* etc.), şi „continuă să se îngâmfe peste poate”, de prin 1969 încoace, în jargon anglo-americănesc (*week-end*, *hot-dog*, *show* / „spectacol”, *hold-up* / „atac banditesc”, *design* / „proiect”, *living-room* / „sufragerie”, *body-guard* / „gardă de corp”, *walkman* / „audiocasetofon portabil cu căşti”, *popcorn* / „floricele de porumb”, *talk-show* / „dezbatere la radio / televiziune” etc.).

§ Junimism

(din *Junimea* + *-ism*)

Prin *junimism* se înţelege modernismul culturii / literaturii române începând din orizontul anului 1867, până către sfârşitul secolului al XIX-lea, datorat manifestărilor novatoare ale societăţii Junimea (de Iaşi / Bucureşti), având în obiectiv educarea estetică a publicului-receptor prin „prelecţiuni populare”, lupta pentru unificarea limbii române literare, intrarea literaturii române în competiţie valoric-estetică europeană, cultivarea celui mai ales spirit filosofic şi oratoric al vremii, a spiritului critic european-occidental şi a gustului clasic, universitar-academic.

Rampa de lansare a junimismului a constituit-o revista «Convorbiri literare», al cărei prim număr a apărut la 1 martie 1867. Societatea *Junimea* – având cinci membri fondatori: Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor, Teodor Rosetti şi Iacob Negruzzi – şi revista *Convorbiri literare*, sub conducerea lui Titu Maiorescu, s-au organizat cu un surprinzător spirit pragmatic / strategic pentru acel anotimp, asigurându-şi de la început independenţa financiară printr-o tipografie proprie şi printr-o librărie. Chiar în primul număr al revistei «Convorbiri literare», Titu Maiorescu începe să publice capitole din studiul care dă noua direcţie în literatura română din deceniul al VII-lea al secolului al XIX-lea: «Despre poezia română» / «O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867» (nr. 1 – 5, 7-8 / 1867).

Urmează seria articolelor / studiilor maioresciene ce ţin de obiectivele strategice ale Junimii / junimismului: «Limba română în jurnalele din Austria» (în «Convorbiri literare», nr. 7 / 1868), «În contra direcţiei de astăzi în cultura română» (nr. 19 / 1868), «Dreptul public al românilor şi şcoala Bărnuţiu» (nr. 20 / 1868), «Direcţia nouă în poezia şi proza română» (nr. 6 / 1871), «În contra neologismelor» / «Neologismele» (nr. 8 / 1881), «Literatura română şi străinătatea» (nr. 10 / 1882), «Comediile d-lui Caragiale» (nr. 1 / 1886), «În lături!» (nr. 3 / 1886) etc. Junimismul (identificându-se în ultimă instanţă cu maiorescianismul), potrivit articolelor / studiilor publicate în «Convorbiri literare» (reluate de Titu Maiorescu în volumele de «Critice»), îşi relevă nu numai bătăliile / victoriile de pe frontul literar, ci şi biruinţele de pe frontul lingvistic, întru apărarea sfintei grădini a limbii valahe / dacoromâne: (1) scrierea cu alfabet latin, aplicându-se principiul fonetic («punctul nostru de plecare în stabilirea alfanbetului român… a fost regula de a scrie sonurile române cu litera latină corespunzătoare»; «…fiecare cuvânt se scrie cum se pronunţă…»); (2) combaterea etimologismului; (3) îmbogăţirea vocabularului limbii valahe / dacoromâne luându-şi neologismele trebuitoare din limbile romanice, îndeosebi din limba franceză (limba cu cel mai mare circuit planetar în secolul al XIX-lea); excepţie de la regulă fac neologismele tehnice, putând fi luate din orice limbă; (4) combaterea stricătorilor de limbă (prin respingerea calcului lingvistic – traducerea literală a expresiilor idiomatice – şi prin ridiculizarea beţiei de cuvinte) etc. Pe frontul literar, junimismul, prin Titu Maiorescu, militează pentru autonomia artei, «implicând disocierea esteticului de etic, de social-politic sau de etnic, într-un cuvând, de orice factori în măsură să ducă la o confuzie de planuri în valorica judecată a creaţiei literare; astfel, ne găsim în faţa tezei artei pentru artă, care în epocă se confruntă cu teza artei cu tendinţă de la „Contemporanul” şi de la celelalte reviste socialiste, până la a generarea polemicii cu C. Dobrogeanu-Gherea.» (DTL, 226). Liviu Rebreanu nota – la aniversarea a 60 de ani de la apariţia revistei-rampă de lansare a junimismului – că «stâlpii *Convorbirilor literare* sunt înşişi stâlpii literaturii române»; este vorba, mai întâi, de Titu Maiorescu şi de „trinitatea de aur a Junimii”: Eminescu – Creangă – Caragiale, alăturându-li-se apoi: V.

Alecsandri, Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Al. Vlahuţă, ş. a.

§ Kigo

Prin *kigo* esteticienii japonezi şi specialiştii neniponi înţeleg „ombilicul" micropoemului-haiku în anotimp.

Kigo „este obligatoriu" în haiku; «poeţii japonezi au un glosar de *elemente-kigo „despre legătura" obiect-fiinţă-anotimp*; «astfel cuvântul *kasumi* („ceaţă", „abur") indică primăvara, *yusuzumi* („răcoare de seară") desemnează vara; în lista acestor cuvinte se găseşte şi categoria *gyõji*, care include termeni privind festivaluri, sărbători, vacanţe, obiecte asociate acestora» (VBPoe, 36).

§ Kireji

(nip. *kireji*, „cezură")

Prin *kireji* este desemnată cezura din micropoemul-tanka, obligatorie (din anul 1349 încoace) între tristihurile de *hokku* şi distihul de *tsukeku*, mai precis, între silabele 17 şi 18.

Cezura este marcată prin cuvinte monosilabice, deoarece «screirea japoneză nu are decât punctul ca semn de punctuaţie» (VBPoe, 36), în vremea lui Bashõ numărul cuvintelor-monosilabic-cezurale ridicându-se la 48: *ya, kana, keri, ramu, shi, tsu* etc. (cf. VBPoe, 37; pentru hokku şi tsukeku, *infra* – tanka).

§ Kokoro

(nip. *kokoro,* „inimă", „suflet")

Kokoro este o categorie psiho-estetico-literară desemnând – pe de o parte – „capacitatea individului de a fi sensibil la fenomenalitatea lumii" şi – pe de altă parte – „starea de spirit a hijinului" înrăzărindu-se în micropoem.

Este – pentru micropoemul-haiku – esenţială expresia *kokoro aru*, „a avea spirit". *Kokoro* formează alături de *omoi („gânduri, idei" ce, trăite / simţite, devin jo)* şi *kotoba („cuvânt, subiect, stil, materie", ori, mai exact: „expresie / imagine poetică*"), „triada de aur" stabilită de Ki no Tsurayuki (883 – 946) în prefaţa sa la antologia *Kokinshu*.

§ l Laitmotiv

(din germ. *Leitmotiv*)

Prin *laitmotiv* (sau *leitmotiv*) se înţelege o modalitate compoziţională constând în evidenţierea („scoaterea în panoul central") – prin reluări / repetiţie – a unei idei de bază dintr-o operă literară (poezie, roman) etc.

Celebră în literatura română este şi „laitmotivarea" *plumbului* în poezia lui George Bacovia, până la obţinerea extraordinarei, unicei polivalenţe lirico-semantic-sincretice a acestui simbol («sicriele de plumb», «coroanele de plumb», «amorul meu de plumb», «flori de plumb», «aripele de plumb», «plumb de iarnă», «plumb de toamnă» etc.).

§ Lambdacism

*(din lamvda, numele grecesc al literei **8** / l, + suf. -ism)*

Lambdacismul desemnează aliteraţia obţinută prin reluarea armonică a lui *-l-, de obicei precedat de vocala de maximă apertură, a, sugerând „sinestezic", semantic-sincretic, o formă a fluidităţii.*

Exemplul „clasic" de lamdacism este dat din versurile lui Ion Barbu: «Din şetrele mari / Apari: / O, c*al* de v*al* / Peste cav*al*ă / Cu varul deasupra-n spirală!» (*Uvedenrode* de Ion Barbu – v. BJS, 63); există şi alt soi de lambdacism: cu chiasmare „sonoră" în capul şi în finalul versului, *la* / *-al-*, şi cu intercalare „onomatopeic-sinestezică de plutire / zbor" (*flu- / flu- / flu-* < *fluier, fluviu, asalt / „zbor*", radicalul euro-indian flutrimiţând şi la „suflet"): «Anotimpurile noastre, ce fierbinţi / pulsează roţile istoriei în sus! / Stejarii îşi adună ager, din părinţi, / vârsta, desfăşurând-o-n păsări. Mai presus, / fântânile adânci ne scot în câmpuri / din ochiul lor căprui de infinit înalt, / de-amiază-naripată axă-n timpuri, / la *flu*ierul *flu*id de *flu*vial asalt…» (*Muntele sublimei flăcări* de Ion Pachia Tatomirescu – TLil, 64).

§ Legea economiei de semnificant

Prin *legea economiei de semnificant* se înţelege „colaborarea" sistemelor fonetic şi lexical în spiritul reducerii numărului de sunete / silabe dintr-un semnificant, spre a se câştiga un anume „psiho-timp de rostire", spre a se obţine o mai mare rapiditate / viteză de comunicare, fără să fie afectat cumva semnificatul, „fără să se diminueze" sfera semantică a respectivului termen.

De obicei, lucrarea legii economiei de semnificant (*infra:* semn, semnificant, semnificat) se observă bine la intervale de câteva secole; să luăm – de exemplu – pelasgo-thraco-dacicul *bradua,* desemnând „veşnic-verdele arbore", cunoscut după denumirea latinească, *Abies alba*. În aria Pelasgo-Daciei / Dacoromâniei, *bradul (Abies alba)* era / este *axis mundi*. Aici, *Cultul Bradului* se relevă dintre orizonturile culturale / civilizatorii ale anilor 10.050 – 8175 î. H., după cum atestă „picturile rupestre" din Peştera Chindiei (pe malul Dunării, lângă Pescari, în amonte de Orşova); se constituie într-o dimensiune pelasgo-dacică / dacoromânească a existenţei, peste neolitic, epoca metalelor, antichitate, Evul Mediu, până în contemporaneitatea valahilor / dacoromânilor ce mai cred în adevărul din expresia *a fi drept ca Bradul* (cf. GCiv, 66; VMR, 90; EICR, II, 155; TIR, I,16 sq.). La

dacii-valahi / dacoromâni, *bradul, arbore cosmic*, împlântându-şi vârful în *Primordial-Celesta Mare Roşie*, era / este *osia celor nouă ceruri*. În onomastică, numele sacrului arbore dacic / dacoromânesc-arhaic, *bradua* / *bradu*, nu putea fi purtat decât de un bărbat înţelept / falnic, demn (în înţelesul de azi al expresiei *drept ca bradul*); această „realitate" se certifică din şi de dincolo / dincoace de *Tabula cerată* din 20 mai 164 d. H. *de la Alburnus Maior (Roşia Montană)*, din Dacia Aurului Ardelenilor (*Dacia Arutelensis* – cf. TTab, 2). În sacre perechi de plante medicinale salmoşiene, cogaionice / sarmizegetusane, se ivesc prin milenii (cf. TZpl, I, 64 sqq.): perechea de *alb-negru: Bradua / Brad (Brad-Alb – Abies alba)* – **Bradila / Bradoax* (rad. *brad-* +suf. *-ila* / *-oax*), sau **Mallaidua* (din *ma-*, „mare", + *-laidua* / *-llaidua*, „negru", „lai"), *Brădilă / Brădoac, Brădac, Molid (Brad-Negru – Picea abies)*; perechea de *Vir / „Yang"-Femina / „Yin": Bradua / Brad (Abies alba)* – **Braduta / Braduelida* (rad. *brad-* + suf. *-uta* / -elida) *Brăduţă / Brădiliţă (Pediculiţă – Lycopodium clavatum)*; perechea de *mare-mic*: *Bradua* / *Brad (Abies alba)* – **Braduela* / *Bradutela* (rad. *brad* / *u* /- + suf. *-ela* / *-utela*), *Brăduel* / *Brădel, Brăduţel (Brădişor – Huperzia selago).*

Aşadar, la 20 mai 164 d. H., după cea mai veche atestare scrisă a termenului, graţie *Tabulei cerate la Alburnus Maior (Roşia Montană)*, pelasgo-thraco-dacicul *bradua* (desemnând *Abies alba*) – rad. *bradu-* + *-a* (*bhre-dh-*, „vârf, ghimpe, ţep, colţ" – cf. REtn, 118 / 268 s.q.; BVoc, 44), se prezenta cu un semnificant trisilabic de şase sunete / *b-r-a-d-u-a / (bra-du-a).* Prin lucrarea *legii economiei de semnificant,* după exact 1326 de ani, potrivit documentului scris din anul 1490 (cf. MDlrv, 78), semnificantul a devenit monosilabic, doar din patru sunete / b-r-a-d / – desigur, prin apocopa silabei finale (-a) mai întâi, rămânând o vreme bisilabicul, *bra-du,* probabil până pe vremea migraţiilor dintre anii 587 (anul ivirii avaro-slavilor în Dacia / Dacoromânia Dunării de Jos) şi 896 (anul ivirii ungurilor / maghiarilor în Dacia / Dacoromânia Dunării de Mijloc), apoi, „apocopându-i-se" şi *-u,* spre a se înfăţişa constant, ca şi azi, de mai bine de 500 de ani. *La fel se vede lucrarea legii economiei de semnificant şi în alte cuvinte foarte vechi din limba noastră; avem în vedere mai întâi*

pelasgo-thraco-dacicele nume de plante medicinale (în circuit, mai ales, în zona Cogaionului / Sarmizegetusei) atestate (cf. TZpl, I, 86 sqq.) în orizontul anului 50 d. H.: Cinuboila / Cinouboila (pentasilabic) > Cimbrilă (Saturneja hortensis / vulgaris) / Cimbru (trisilabic / bisilabic); Ebustrone / Aebustrone > Baibustron > Baib / Ai; Ustron / Usturoi (Allium sativum); Curionnecum(a) > Corneci (Xanthium spinosum); Dieleia / Diel(l)eia > Ţelei (Celei / Ţelău, Măselariţă – Hyosciamus niger); Philophthéthela (Filofţeţela / Filofţăţela) / Philophthaíthela (Filofţaiţela / Filofţăiţela) > Firufţăţel (Firuţâţel) > Firufţăţea > Firuţâţea > Firuţăţă > Firuţă > Fir (sau Iarbă-Dulce – Glycyrrhiza echinata / glabra); *Pegrina > Măgrin* (Laburnum anagyroides)*; Priadila > Prăzilă / Praz* (Allium porum); *Prodiarna > Pojarnu > Pojar* (Sunătoare / Buruiană-de-Foc – Hypericum perforatum) etc.; la fel stau lucrurile şi cu termenii ai căror semnificanţi polisilabici s-au conservat în aria sud-vestică, în latina Romei, devenind peste multe secole bisilabici / monosilabici: *calcaneum > călcâi, caput > cap etc.*

§ Legendă

(lat. *legenda,* „ceea ce trebuie citit, naraţiune")

Legenda este specia genului epic, în versuri sau în proză, unde, în jurul unui „microscopic sâmbure de adevăr", se ţes hiperbolice naraţiuni despre cauzele unor evenimente „de demult", ori „din istorie", sau miraculoase / fantastice, ori despre geneza / obârşia unui lucru, unei fiinţe, unui fenomen etc., care se proiectează în sfere supranaturale, supermundane, intramundane, atunci când acestea neapărat aparţin „constelaţiei" vreunui mit.

Aşadar legendele sunt *mitologice / religioase* şi *istorice*. Dacă au în obiectiv cauzele lucrurilor / fenomenelor, se numesc *legende etiologice*; *legendele istorice* «apelează fantezist, pentru acelaşi fel de explicaţii, la evenimente şi personaje reale (legende legate de luptele lui Ştefan cel Mare cu turcii, de domnia lui Cuza-Vodă etc.); o parte din legendele consemnate de I. Neculce în *O samă de cuvinte* sunt legende

istorice» (DTL, 234); *legendele hagiografice* abordează vieţile de excepţie ale martirilor Creştinismului.

§ Lettrism

(cf. fr. *lettrisme*)

Prin *lettrism* este desemnată o mişcare avangardistă de la jumătatea secolului al XX-lea, care consideră – potrivit manifestului publicat de liderul său, Isidore Isou, în revista «Fontaine» (octombrie / 1947) – că «lettria (sinonim cu „lettrismul") este arta care acceptă materia literelor, reduse şi devenite pur şi simplu ele însele (adăugându-se sau înlocuind total elementele poetice şi muzicale) şi care le depăşeşte, pentru a modela din blocul lor opere coerente…» (*apud* DTL, 235).

Această mişcare literar-avangardistă se înregistrează la Paris, imediat după al doilea război mondial, graţie lui Isidore Isou (după numele real: Isidore Goldstein, născut în 1925, în România, în oraşul Botoşani); călăuzit de steaua unui Tristan Tzara, Isidore Isou şi acoliţii săi (Maurice Lemaître, François Dufrêne ş. a.) «proclamă necesitatea creării unei forme de comunicare poetică prin fărâmiţarea cuvintelor în litere şi silabe»; «demolarea lettristă a formelor de expresie n-a rămas fără ecou în alte domenii: pe temeiul ei a fost lansată „hypergraphia", care încearcă o revoluţie similară în domeniul artelor plastice, reduse la un stoc de pete şi semne; pe urmele lettriştilor se înscriu (…) „verbophonia", promovată de Arthur Petronio, mişcarea „cinquième saison" („al cincilea anotimp"), a lui Henri Chopin, ca şi poezia „spaţialistă" a lui Pierre Garnier.» (DTL, 235).

§ Licenţă (poetică)

(lat. *licentia*, „permisiune de a face ceva")

Prin *licență (poetică)* se înțelege abaterea intenționată a scriitorilor de la anumite norme (prozodice, morfo-sintactice, topice etc.), din convingerea că astfel sunt mai originali, că sporesc expresivitatea stilistică a textului etc.

§ Lied

(germ. *Lied,* „cântec")

Prin *lied* se înțelege o specie muzicală a genului liric, un fel de „doină cultă", o scurtă poezie erotică, în majoritatea cazurilor, sau o poezie religioasă, a iubirii de lumină divină, ori o meditație asupra „științei" crinilor, ghioceilor, nuferilor, trandafirilor etc. de a fi, de a se înfățișa pururea puri, frumoși, înmiresmați, tineri, destinată viersuirii corale, ori cu acompaniament instrumental.

„Lied-textul" este întotdeauna turnat în tipare prozodice clasice, valorificând la maximum eufoniile, simbolismul fonetic, sinesteziile etc.: *Câți nuferi din stelărie / au fotonii-n pălărie…! // Câți nuferi – frâu la pârâu – / au luminile în brâu…! // Câți nuferi ning pe pământ, / câți nuferi ard în Cuvânt…! // Spre-a nunti-n oglinzi de cânt, / dat-au vămi la ploi și vânt…!* («Meditație cu nuferi» de I. P. Tatomirescu – TUph, 5; v. *supra* – caligramă / *idem* – «Lied»).

§ Limbaj poetic

Prin *limbaj poetic* – sau *artistic / beletristic* – este denumit sistemul de semne descifrabile ca mesaj artistic, fiind propriu creațiilor literare (beletristice, poetice, artistice), satisfăcând gusturile estetice.

Poetica își revendică drept domeniu de cercetare limbajul poetic, înțeles ca «mesaj lingvistic ale cărui elemente constituie opera de artă (…); diferența principală dintre comunicarea lingvistică în general și comunicarea prin limbaj poetic o putem afla în ierarhia diferită a

funcţiilor mesajului verbal; astfel, în descrierea actului comunicării, R. Jakobson distinge mai multe funcţii ale limbajului: referenţială, emotivă sau expresivă, conativă, metalingvală, poetică (prin care enunţul în structura sa materială e conssiderat că are o valoare intrinsecă), fatică (…); împrumutând termeni retorici, Jakobson insistă asupra polilor metaforici şi metonimici care domină structura limbajului poetic; (…); deosebind „limbajul ca proză" şi atent la relaţia „limbaj şi poezie", M. Dufrenne arată că sintaxa poetică are o funcţie dublă – pe de o parte organizează semnificaţiile ca în proză, iar pe de altă parte participă la expresivitate; poezia devine astfel un act de consimţire la „fiinţa sensibilă a limbajului, limbajul poetic fiind o manifestare a forţei expresive a cuvântului…» (DTL, 238).

§ Limbă literară

Prin *limbă literară* se înţelege forma normată în aspectul cel mai îngrijit al limbii naţionale, pe baza frecvenţei utilizării anumitor forme lingvistice de către vorbitorii instruiţi: academicieni, scriitori, savanţi, publicişti ş. a.

Limba literară nu trebuie confundată cu beletristica, publicistica, literatura ştiinţifico-tehnică, ori administrativ-juridică etc., deşi ea există tocmai prin mulţimea de stiluri funcţionale (peste 160, potrivit statisticienilor, dar care gravitează în jurul celor patru „nucleee" relevate mai sus), deoarece limba literară se relevă drept bază a acestora, constituind «un aspect fundamental al limbii comune, prin mijlocirea ei menţinându-se unitatea şi corectitudinea acesteia, sistemul său de norme şi convenţii, absolut necesare comunicării» (DTL, 238). Cea mai importantă trăsătură a limbii literare constă în caracterul ei normat prin care «îşi consolidează datele cele mai generale, determinându-i pe vorbitori la un consens conştient şi recunoscut în utilizarea ei» *(ibid.)*. În afară de această trăsătură fundamentală, în afară de faptul că limba literară viază prin bogăţia corolei stilurilor ei funcţionale, trebuie evidenţiat faptul că ea se relevă ca o permanentă „rafinărie", ca o sinteză a stilurilor individuale, a

graiurilor, subdialectelor şi dialectelor, fiind totuşi supusă mereu transformărilor în funcţie de dinamica socială şi de necesitatea de a tezauriza şi de a transmite experienţa umană acumulată pe anumite segmente temporale.

§ Lirism

(cf. fr. *lyrisme*)

Prin *lirism* se înţelege utilizarea într-o operă a categoriei estetice de liric, potrivit căreia eul creator îşi exprimă în opera de artă, în chip nemijlocit, reacţia faţă de fenomenele lumii exterioare şi faţă de propriile metamorfoze interioare.

Lirismul este dominat de real, de diferenţiere şi de particularizare, exprimând «pasiuni ce se schimbă de la subiect la subiect; liricul realizează însă posibilitatea de cunoaştere spirituală închisă în el prin reflexiune şi conştiinţă; poetul liric exprimă numai cceea ce s-a cristalizat în conţtiinţa lui, singura lui constrângere ţinând de centralizarea gândirii în jurul unei trăiri. (…) Hegel pune pentru prima dată explicit chestiunea raportului dintre subiectivitatea accidentală şi forma obiectivată, generalizată, în cadrul expresiei lirice, inaugurând analiza eului ca intermediar între general uman şi particular, analiză ce va fi adâncită de toţi cercetătorii ulteriori ai lirismului: „Poezia eliberează, desigur, inima de această tulburare, obiectivând conţinutul care o cauzează, dar ea nu se opreşte la simpla desprindere din nemijlocita lui uniune cu subiectul, ci face din acest conţinut obiect purificat de orice accidentalitate a dispoziţiilor sufleteşti, obiect în care interiorul eliberat se reîntoarce în acelaşi timp liber la sine, cu conştiinţa de sine împăcată…”» (DTL, 241).

§ l Lirism obiectiv

Prin *lirism obiectiv* este desemnat acel tip de lirism ce creează

impresia că sentimentele, trăirile, gândurile / ideile exprimate de autor există „în Logos", că vin „din afara" sufletului acestuia, din afara conştiinţei lui, independent de acesta.

„Forţând nota", anumiţi critici / istorici literari vorbesc despre un anume lirism obiectiv la poeţii ce reprezintă clasicismul, un soi de „lirism deghizat", sau de „lirism al măştilor", ceva în maniera în care s-ar înfăţişa şi în poezia românească fabulele lui Grigore Alexandrescu. În realitate, lirismul obiectiv, în adevăratul sens al sintagmei, se iveşte mai târziu, prin programul estetic al parnasianismului *(infra).* Obiectivarea notaţiilor lirice din *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri se datorează esteticii parnasianismului, care-i era bine cunoscută, direct de la Paris, de dinainte de „retragerea în liniştea creatoare" de la moşia-i de pe malul Siretului, de la Mircești… „Lirica rolurilor" din creaţia poetică a lui George Coşbuc pare a fi – după cum apreciază şi G. Călinescu – un fel de „rudă" a lirismului obiectiv. Dar o veritabilă capodoperă a lirismului obiectiv românesc se relevă în *Poema rondelurilor* de Al. Macedonski, unde *roza* este simbolul esenţializării vieţii, al sublimării realului, şi neasemuit motiv recurent-parnasian.

§ l Lirism subiectiv

Prin *lirism subiectiv* este desemnat acel tip de poezie a exaltării sentimentelor personale, în care eul, contemplându-se în actul creaţiei, „al autoexprimării", dobândeşte convingerea că este o conştiinţă de temelie a tot ceea ce există, negând că în baza senzaţiilor sunt obiecte reale, independent de om.

Eugeniu Speranţia observa, în legătură cu lirismul, că «subiectivitatea e tocmai caracterul esenţial al liricei; e drept că sunt unele nuanţe de respectat: într-adevăr stările afective, sentimente, pasiuni, simple emoţii, dacă sunt cuprinse într-o redare narativă sau într-una scenică, sunt înfăţişate nu ca proprii autorului, ci alcătuiesc contemplarea obiectivă a unor stări subiective; avem de-a face, deci, aci, nu cu lirismul propriu-zis, nu cu lirismul pur, ci cu un *lirism de*

proiecţiune pe care l-am putea numi şi *lirism transpersonal*; se poate, totuşi, spune că lirismul este imanent şi implicit în epicul primitiv şi chiar dacă el n-ar fi izbucnit odinioară în filoane, ca vechile imnuri religioase, lente prefaceri ale gustului estetic, ale nevoii de „frumos", filiaţiunea firească a produselor culturale l-ar fi elaborat, chiar şi pe alte căi, şi ni l-ar fi oferit în formele explicite şi categorice de azi» (SpPoe, 145). Clasicismul şi romantismul cultivă un lirism desciptiv / discursiv. Dar bătălia pentru marele lirism, sau lirismul subiectiv, pur, se declanşează graţie simbolismului, triumfând în perioada interbelică prin expresionism şi în cea dintre al doilea război mondial şi Revoluţia Română Anticomunistă din Decembrie 1989, graţie generaţiei resurecţiei poetice din 1965 – 1970, graţie reprezentanţilor modernismului resurecţional, sau ai paradoxismului; «trecând de la lirismul transpersonal la cel al sentimentalităţii personale şi subiective, poezia lirică îşi continuă apoi înflorirea tinzând să-şi generalizeze caracterul, depăşind personalitatea îngustă a unui individ particular; (…); interioritatea devine treptat o gravitaţie spre universalitatea sufletului omenesc, spre ceea ce s-ar putea numi un „subiectivism universal şi absolut": ddacă o astfel de poezie nu e încă realizată – scria, în 1972, Eugeniu Speranţia –, sunt semne şi sunt argumente care o arată ca apogeu al lirismului viitor; pe această rază, spre aceste zări ale lirismului pur se orientează evoluţia tuturor artelor…» (SpPoe, 146).

§ **Lirosofie**

(din *lră* + *filosofie*)

Prin *lirosofie* este desemnată – mai mult decât o „filosofie / înţelepciune a lirei" – întreaga privelişte a fiinţei din orizontul cunoaşterii metaforice.

Pentru creatorul valah / dacoromân, „etalonul" de *lirosof* -după cum evidenţia şi criticul literar, Vl. Streinu (v. «Lirozofie sau doctrina lirei», în SPcl, IV, 49 – 52) – poate fi aflat în Lucian Blaga, unul dintre

cei mai mari filosofi şi poeţi din secolul al XX-lea.

§ Literatură

(cf. fr. *littérature*)

Prin *literatură* este desemnat – de prin secolul al XVIII-lea încoace – ansamblul creaţiilor dintr-o limbă aflate, bineînţeles, sub pecetea artei cuvântului, având deci un indiscutabil caracter estetic.

În acest ansamblu de creaţii literare sunt două compartimente; *unul este al literaturii culte* – ca totalitate a creaţiilor din patrimoniul naţional, datorate scriitoriilor de talent / geniu; celălalt, al *folclorului literar (supra),* se află în temelia literaturii culte a unui popor.

§ Litotă

(gr. *litotes,* „simplitate")

Prin *litotă* se înţelege procedeul stilistic prin care, apelându-se la negaţie sau atenuare, este pusă în lumină o idee, o emoţie etc.

A fost cultivată îndeosebi *litota eufemistică,* din antichitatea lui Vergiliu (ce, pentru „neam aprig", găseşte litota: *Non tarda gens / Un neam ce nu-i zăbavnic*), până dincoace de evmezimea cronicărească: «Fost-au acest Ştefan-Vodă om nu mare de stat…» (Gr. Ureche).

§ Manierism

(cf. fr. *manierisme*)

Prin *manierism* este desemnat convenţionalismul stilistic, pastişarea / autopastişarea procedeelor literare, schematismul, artificialul etc., conducând la lipsa de originalitate, aidoma celor din

perioada de după Renaştere (numită şi epoca manierismului), ori – ca în poeticile din secolul al XX-lea – cultivarea unor elemente / motive care conduc la tulburarea / dezintegrarea unui sistem.

§ Manifest

(lat. *manifestus,* „ceea ce poate fi prins cu mâna")

Prin *manifest* se înţelege o proclamaţie, o declaraţie publică, prin care un lider – literar / artistic, ştiinţific, politic ş. a. –, ori o grupare (literară / artistică, ştiinţifică, politică etc.), îşi expune programul cu principiile călăuzitoare / directoare, cu metodele / instrumentele de lucru, evidenţiind şi raporturile „revoluţionare" angajate cu tradiţia, sau cu celelalte elemente de avangardă.

Literatura universală cunoaşte o imensă „bogăţie de manifeste literare", incluzând, desigur, «Fondazione e Manifesto del Futurismo» / «Întemeierea şi manifestul futurismului» (1909) şi «Manifesto futuristo dell'acropittura» / «Manifest futurist al acropicturii» (1943), ambele semnate de liderul mişcării, F. T. Marinetti; «Manifeste du surréalisme» / «Manifestul suprarealismului» (1924) de André Breton ce revine – în 1930 – cu «Second manifeste du surréalisme» / «Al doilea manifest al suprarealismului» etc. În literatura română, de un interes aparte se bucură – în mai 1985 – şi unul dintre manifestele paradoxismului, *Fragmente din scrisoarea-răspuns a unui poet dacoromân către domnul Cantemir sau Enciclopedicus – ianuarie 1985, Timişoara, Dacoromânia; „fragmentele" au fost publicate* în numărul din luna mai, 1985, în revista londoneză, *Convergenţe Româneşti / Romanian Convergences Periodical of Romanian Culture and Civilisation*, cu generoasa prezentare a directorului publicaţiei, dr. C. Michael-Titus: «Publicăm aici textul unui manifest literar care a fost pus în circuit în România, de către poetul Ion Pachia Tatomirescu, cu ocazia lansării plachetei sale de versuri intitulată *Peregrinul în azur.* Prezentat sub forma personală de scrisoare şi plasat în contextul romantic-istoric al culturii române, acest manifest este interesant nu

numai pentru că exprimă orientarea literară a unei noui generaţii, dar şi pentru că arată în acelaşi timp şi liniile precise ale drumului apucat de literatura română de azi.» (MTNG / TScr, 40). Reproducem din «Bomba cu neuroni» (1997), textul integral al manifestului: ***Duminica Poemului***. …Sunt / eşti – cum se spune – idealul meu receptor, în dimineaţa zilei a zecea. Ştii bine, Enciclopedicule, semantismul sincretic vectorizat de cele zece raze, tăind în echisectoare Unitatea, Soarele de Andezit, acolo, la Sarmizegetusa, în creierul Muntelui, spre a re-naşte Spirala cu Nouă Ceruri, încreţind Genunea, cu El între cele două limbi ale Balaurului Cosmic, între marele „vir", Samasua / Samoş, Soarele-Moş / Tatăl-Cer – materia perfectă, dar îmbătrânită, „care nu mai poate" –, şi micul „vir", Fiul, So-Ares (Soare-Tânăr / Războinic) – materia tot perfectă, puternică, tânără, ori cu El alături de Ea, Utya, Spuma Laptelui / Luna, Sora Soarelui / Cunoaşterea Absolută, Crăiasa / Regina Lumii, Cosânzeana / Dochiana, a Lumii Mireasă, nestemata din coada balaurului, Steaua Ursului, după răsbotezări, materia tânără şi imperfectă, tulburând la nouă nuntă, mereu nouă nuntă…! Sună ca o invitaţie în „duminica Poemului". *Bomba cu neuroni* – ca în marile clipe de pace şi de judecată ale Cosmosului – este deja gata; aşa că şi eu, în această a zecea dimineaţă, sunt în plină duminică…

Reversibila nuntă. Š…‹ Şi nu se cuvine să mă împăunez, că reversibila nuntă cu Utya / Sora Soarelui – marele judecător din Gură de Rai al tuturor florilor-suflete ce şi-au pierdut miresmele pe Câmpia de Aramă, pe Câmpia Adevărului, fără să fi fost apte a încerca între petale-aripi a Fiinţei Privelişte (căci «părelnicia rămâne să le fie hrană», cum grăieşte şi Platon prin *Phaidros,* 248, b) –, nunta din care mă tot ivesc, repetat, într-al patrulea an (astfel cerând primele patru conducătoare), printre ei, întru morala bunei lumini, spre a dezlega nouă cale de a se face nemuritor şi celui ce fu, înainte, semenul meu, dar pe care sorţii nu l-au hărăzit nunţii dintâi, de la cele trei ţăpi / lănci de argint (înfipte sub omoplaţi) începând, să-l rezeme de Cer, întru Samoş / Soarele-Moş, întru So-Ares, spre încreţirea Genunii, nu spre roirea ei…, da, domnule Cantemir, că reversibila nuntă cu Sora Soarelui nu poate fi garantată de păuni nici măcar o clipă din cei trei ani mirifici… Ea vine pentru clipele de pace şi de judecată ale cosmosului,

pentru întremarea Curcubeului, pentru zăpezile de mărgărint…

Numerele lui Salmoş. Š…‹ Desigur, m-am bucurat de neîntrecuta lumină virgină a Cerului Nouă (deschis, cer întru cuget cosmogonic), de lumina din cupola de aur înrourat, între aripi de şindrilă, în primele clipe ale *Zoriei* (ai dreptate, Enciclopedicule, *Zoria* este „un concept propriu", desemnând mai mult decât ceea ce se înţelege prin expresia din graiul bănăţean de munte, auzită de tine, ieri, mai sus de Ad Mediam / Mehadia: *a se guri de ziuă,* şi nu are vreo legătură cu onomastice dulcineo-julieteşti-lauristice). Semantismul sincretic al numărului zalmoxian *cinci,* numărul nunţii dintâi, a făcut să înmugurească apelativul, titlul volumului *Zoria* (ori verbul *a înzoria*, cu „infinitivul lunguieţ" *înzoriere* – ai observat de-a lungul / latul textelor mele mai vechi cum *semnificantul* se revoltă împotriva *semnificatului*, până-l re-naşte, deşi, iniţial, „pare blindaj", un ou de fapt, un bob, ca de grâu, cu chipul Soarelui-Moş, al lui Dumnezeu, în el, ca o fotografie veche; are pregătită „fereastra de a ieşi din sine": *nume – verb – bob / grăunte „ca parte / întreg" – spic / „expansiune",* aidoma ecuaţiei: *arhem – lumatie / informaterie – „black-hole" / „nou univers" – arhem…; înzorierea* este *starea de încântec a Republicii Interioare*, din biruinţa razei în faţa genunii). Să ne amintim, Enciclopedicule, *Povestea numerelor…,* care, după cum a demonstrat Bogdan Petriceicu Hasdeu, s-a propagat din regiunea dunăreană peste mai întreaga Europă… E conservată excelent în folclorul Valahilor / Dacoromânilor graţie *oralităţii culte* a Zalmoxianismului. Š…‹ În doctrina Zalmoxianismului, domnule Cantemir, numerele au o cosmogonică proiecţie semantic-sincretică.

Unu (aflat în seama lui *Uniilă* – cf. VMR, 424) este *Samasua / Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei), întregul, totul, sacra unitate;* despre „implementarea în unu" a nemuritorilor Daciei grăieşte învăţătura Zalmoxianismului despre armonizarea *părţii* în sacrul *întreg* cosmic. Şi mirabilă esteş *tiinţa despre unu,* Enciclopedicule, bucurându-mă mult fericitul epitet ce i l-ai găsit (la 1700): *Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago* (doar suntem în *unu*…); căci în *unu* – ca eon / ens (ins / îns) – este izvorul tuturor oglindirilor…

Urmează *jumătatea*, Enciclopedicule, *un-doirea / „perechirea*”, „fiinţa dichotomică” (în *cosmia*, mai ales)…

Doi este rezultatul un-doirii, este perechea primordială: Samasua / Soarele-Moş (Tatăl-Cer) „rotunjindu-se” / „însfericindu-se” din prima jumătate, unde-i răsadul voinţei, şi Dachia (Dochia) / Muma-Pământ, din secunda, nelocuită de putinţă.

Semantismul sincretic-zalmoxian al lui *trei* evidenţiază: *trei* sunt ţăpile / suliţele în care este aruncat Solul Sarmizegetusei „în ceruri”, *trei* reprezintă numărul anilor dintre ocultarea şi epifania regelui-zeu-medic din Cogaion (perioada misterică / iniţiatică din andreon / peşteră, sau Gură de Rai); *trei* sunt ţăpile / suliţele în care este aruncat şi protagonistul mioritic (din variante-colind: *Pe Muntele Mare, Pe-à Gură de Rai, Mioriţa* etc.), deoarece are statutul nemuritorului în calitate de Sol / Mesager Celest (Făt-Frumos capătă nemurirea, Enciclopedicule, însă în calitate de războinic / erou al Cogaionului). În *triada / treimea Soarelui-Moş,* sublimul sacrificiu al Solului pentru păstrarea *jumătăţilor* în *întreg* pune în evidenţă ceea ce este corporal, perfecţiunea corporalului („tras printr-un inel”) în Timp: «ceea ce este determinat prin *trei* este *întregul / totul*»; «perfecţiunea este *triadă:* continuă, identică sieşi; nefiind în mod egal divizibilă, ea conţine opoziţia şi unitatea acesteia, totalitatea acestei diferenţe: ca şi numărul în general; dar în triadă acest lucru este real; triada este formă adâncă» (HP, 205) – după cum certifică şi Hegel (în *Prelegeri de istorie a filosofiei…*). Iar Solul în trei suliţe confirmă «unitatea în fiinţarea sa ca altul» (HP, 206). Ideea are adânci rădăcini cogaionice, domnule Cantemir, din orizontul anului 5300 î. H.: *Unul* din *Treime* a suferit cu *Trupul…* – s-a lămurit şi pentru Creştinism, din Zalmoxianism, deci tot în Cogaion, Enciclopedicule Ş…‹ Şi acumulările de calităţi, nu de cantităţi, duc la saltul din *triadă* în *tetradă,* care, altfel spus, este saltul de la Timp la Spaţiu (în mitosofie).

Şi sub pecetea materiei perfecte se află primele patru conducătoare *(1 + 2 + 3 + 4 = 10, decada de aur)*.

Numărul *patru,* Enciclopedicule, priveşte, prin semantismul său, anul reapariţiei regelui-zeu-medic din Cogaion / Sarmizegetusa „în

carne şi oase": este numărul „certitudinii", al „absolutei convingeri", ilustrând triumful „spiritului justiţiar" întru sacrul *zece* considerat ca unitate; „povestea numerelor Cogaionului" spune că de *zece* nu se trece…; «când am ajuns la *zece,* îl considerăm iarăşi ca *unitate* şi o luăm de la început» (HP, 207), cu Soarele de Andezit…

Numărul *cinci* este al nunţii cosmice; tot *în al cincilea an*, la trimiterea Mesagerului Celest, era prilej de mare veselie, „de nuntă", nu de moarte, căci Pelasgo / Vlaho-Dacilor li se admisese încă un reprezentant în cer, în Ţara-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte; *cinci* sunt laturile / zidurile davelor (pentagonul zalmoxian); antrenarea jumătăţilor de *cinci* între polul *plus* (al Soarelui-Moş / Samasua > Samoş) şi polul *minus* (al Genunii), dar după modelul perechii sacre secunde *(So-Ares şi Luna / Dochiana, Sora Soarelui),* înseamnă pentru Dac, pentru Valah / Dacoromân-Zalmoxian, ca „parte") armonizarea *părţii* în *sacrul întreg cosmic*, numit Samasua / Soare-Moş; şi *dacă partea este perfectă şi întregului îi merger bine*, Enciclopedicule; „prinderea în cerc" se face prin cele *zece „degete-raze",* „extremele la jumătăţi" suportând „accentele" (razele-număr *unu* şi *cinci*…); de aici: şi piciorul metric zalmoxian, numit pe scurt *zalm / salm*, şi ritmul astfel obţinut, ritm *salmic / zalmic* –, păstrat în balada *Pe-o Gură de Rai*.

Armonia întru Perechea Primordială (a „deschiderii cosmice") se realizează prin numărul *şase,* număr reverberând *cele şase constelaţii ale coborârii* lui So-Ares în zodiac şi *cele şase constelaţii ale înălţării;* în „arhitectura" ritmic-zalmoxiană a celebrei balade *Pe-o Gură de Rai*, alternau *dodecasilabul zalmic-genunian* („o pereche de emistihuri salmic-genuniene": m-6 + m-6) şi *decasilabul zalmoxian* („o pereche de salmi": m-5 + m-5).

Şapte era numărul războinicilor-epopţi ai Zalmoxianismului dintr-o grupă (6 + 1), din *cea mai mică unitate de acţiune războinic-religioasă, aflată sub jurământ, sub pecetea înfârtăţirii („frăţiei de cruce"),* după cum relevă şi Templul / Sanctuarul lui So-Ares de la Sarmizegetusa – prin „grupurile" de câte *şapte* stâlpi.

Tot în acest Templu al Soarelui („sanctuarul-calendar mic

rotund”) se lasă tălmăcit şi semantismul sincretic al numărului *opt,* numărul echiperioadelor de câte 44 de zile («Soare, Soare-Frăţioare, / cu 44 de răzişoare…!»), numărul „fericirilor” / „martirilor” întru Soarele-Moş, de unde şi octogonul mausoleic.

Nouă sunt cerurile, *nouă* sunt vămile, *nouă* sunt discipolii lui Uniilă… Deocamdată, Enciclopedicule, aceste elemente – pe care ţi le-am scos din adâncimi de *suflet,* din adâncimile *aburariului* pelasgo-thraco-dacic / valahic (dacoromânesc-arhaic), din aurul ce dimensionează nebănuit *autohtonismul*, pentru câmpia Adevărului de sub Priveliştea Fiinţei –, aruncă raze întru mai dreapta înţelegere a *Zoriei* ca *nuntă secundă* (nu „joc secund”), prima nuntire aparţinând *Cosmiei*…

Dichotomia Munte – Matcă. Š…‹ Într-adevăr, domnule Cantemir, *Muntele* şi *Matca* sunt entităţi geo-psiho-sociale polarizatoare de construcţii în spaţiul spiritual pelasgo-thraco-dacic / valahic (dacoromânesc). Între *Munte* şi *Matcă* flutură Curcubeul unei multimilenare nuntiri – neîntreruptă nuntă. Spiritualitatea Muntelui este structurată / „gospodărită” pe verticală, pe când spiritualitatea Mătcii este vectorizată pe orizontală, în cercuri („de vârstă”) concentrice, jur-împrejurul Muntelui. Iar la nunta cosmică a Dacului, a Valahului / Dacoromânului-zalmoxian, sau creştin-cosmic, *Muntele* este *preotul* în faţa luminoasei eternităţi; dinspre luminoasa eternitate (dinspre nemuritori), Muntele se relevă ca punte între tărâmuri; comunicarea se face prin cântec / încântec (descântec), din *Ţara-fără-Dor* în *Ţara-cu-Dor*. Se observă şi o „gradare etică” în comunicare: *piatra* („fluierul de piatră” / „muntele de piatră”), pentru elementul *vir*, *sticla / arama* („muntele de sticlă”, „muntele de aramă”) pentru elementul *femina; diamantul* – pentru *flacără* etc. Creierul spaţiului teluric este în vârful Muntelui; tot aici e şi *Gura de Rai*, peştera sacră, sau „andreonul” lui Salumasua / Salmoşu, adică „omul Soarelui-Moş, omul lui Dumnezeu pe pământ”, regele-zeu-medic al Dacilor, asemănător Papei din Roma de azi, confundat de istorici şi cu Dumnezeul Sarmizegetusei, şi cu întreaga Dinastie Zalmoxiană (iar numele regelui-zeu-medic din Cogaion / Sarmizegetusa, Enciclopedicule, ajuns în gura străinilor, prin 1380 î. H., a devenit

„Zalmas", apoi, în orizontul anului 450 î. H., pe la carianul Herodot, este deformat în „Zalmoxis"…). În *rombul de aur al lui Salmoș* („Zalmas" / „Zalmoxis"), *Matca* se întinde pe jumătatea diagonalei mari, în jos, având „bază comună" cu *Muntele*, bineînțeles, diagonala mică; ar fi, cu alte cuvinte, un munte cu vârful în jos, vârful acestui munte-invers constituind *abisul,* numai de Vidros locuit; dincolo de Vidros, „nu se trece", el fiind Fiul Genunii, limita „absolută de jos": deschiderea spre nemărginire se face doar prin Gura de Rai din Vârful Muntelui; vectorii realului vin dinspre Munte spre Matcă; vectorii „idealului" – conjugând *feed-back-ul* – duc dinspre *Matcă* spre *Munte*, în *Creierul Muntelui*, în *Împărăția / Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte,* la nunta cu cosmosul, cu *sacrul întreg cosmic* (*Unu* – după cum se știe – este Samoș / Soarele-Moș, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei, reprezentat „material" / „perceptibil" de discul cerului senin), unde suntem *parte*, la nunta Nemuritorului, grație monoteismului din Zalmoxianism.

…Întregul, jumătatea, un-doirea… O încărcătură semantic-sincretică de-a dreptul copleșitoare are multimilenarul cuvânt, *jumătate*… Pentru a deveni (a te face) nemuritor, trebuie să fii în grațiile Dumnezeului de Cogaion / Sarmizegetusa, urmându-i căile (inițiatice / misterice); alături de fiu-i, alături de So-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), trebuie să lupți pentru încreștirea Genunii; la Eminescu, în *Luceafărul*, aflăm expresia „în sinonimie" lirico-semantic-sincretică – și cred că nu îmi amendezi prea tare acest hibrid lexematic –, *ale haosului văi / „a chaosului văi",* Genunea atotînvăluitoarea. „Proba admiterii" în perimetrul nemuririi o constituie „supunerea" trupului, frumos, nenuntit, voinic, tânăr, „tras printr-un inel", la ritualul sublimului sacrificiu, prin „aruncarea" spre cer, în așa fel, încât „la cădere" să nu atingă „pământul-mumă", să rămână aninat în sulițele străpungătoare (bineînțeles, prin armura de războinic), în cele trei țăpi: țapa Tatălui-Cer („sulița" Soarelui-Moș), țapa Mumei-Pământ (țapa Dakiei / Dochiei), adică „țepile / sulițele Perechii Primordiale de un-doire / înjumătățire", și țapa proprie, de Sol / Mesager Celest. Sublimul sacrificiu de trup certifică, garantează, pentru trei ani „activi", cinci ani de armonie în univers, de păstrare / menținere a jumătăților în sacrul

întreg (un-doit), în cercul-vir („Yang”) al Soarelui. Până la apariţia reformatorului din orizontul anului 1600 î. H., a strălucitului mare-preot în cultul Soarelui-Moş / Samos – cult atestat în Carpaţi şi la Dunăre încă din mezolitic, prin „arta rupestră” din Peştera Chindiei, ori din Peştera Măgurata –, sacrificiul uman era real; o dovadă în acest sens avem şi în groapa sacrificială de la Tărtăria-Orăştie (din vecinătatea Cogaionului, a capitalei Daciei, Sarmizegetusa), unde tăbliţele cu scrierea din orizontul anului 5300 î. H. au fost găsite «alături de statuete-idoli şi (de) oase de om matur, dezmembrate şi calcinate». (VMR, 98). Ideea de sacrificiu apare şi în „tâlmăcirea” tăbliţelor cogaionice: «(De către cele) patru conducătoare, pentru chipul zeului Samasua / Samoş, cel mai în vârstă (conducătorul, patriarhul, sacerdotul, preotul suprem), în virtutea adâncei înţelepciuni, a fost ars unul» (VMR, 99). Dacă reformatorul din orizontul anului 1600 î. H. nu ar fi găsit „soluţia nemuririi”, el însuşi ar fi sfârşit, în virtutea adâncei înţelepciuni dinspre primele patru conducătoare (perechea primordială: Tatăl-Cer / Soarele-Moş, Samasua / Samoş şi Muma-Pământ / Dakia-Dochia; perechea sacră secundă: So-Ares / Soare-Tânăr / Războinic şi Spuma Laptelui / Luna, reprezentată pe pământ drept Sora-Soarelui / Dochiana, Cosânzeana), pe rugul sfintei unităţi teluric-celeste. „Soluţia” / „inovaţia”, lămurită de cel ce purta printre Pelasgo-Thraco-Daci / Valahi (Dacoromâni) chiar numele Soarelui-Moş / Dumnezeului de Cogaion / Sarmizegetusa, merituosul rege-zeu-medic, Sa-lu-masua / Salmoş („Zalmas” / „Zalmoxis”), constă în obţinerea nemuririi printr-o călătorie („dus-întors”), din „piciorul de plai” pornită, prin Gură de Rai, până în Cer, cu „o durată celestă” de trei ani, pentru ca „în al patrulea an” să se re-înfăţişeze „în carne şi oase”, printre Dacii Zalmoxianismului. Herodot ne încredinţează că Pelasgo-Dacii (din Gaetia, adică, după numele provinciei, sau al „ţării de râuri / munţi”, Geţii) l-au jelit pe reformator, pe «omul-Soarelui-Moş”, „ca pe un mort” (deoarece îi văzuseră trupul „neînsufleţit” – moarte lentă / aparentă – în trei ţăpi), chiar dacă învăţăturile-i „dădeau garanţii” asupra revenirii lui, asupra reînvierii lui în acelaşi trup; iar „confirmarea” învăţăturilor, iniţiatice / misterice n-a întârziat – şi Herodot adaugă: «în al patrulea an se ivi iarăşi în faţa Pelasgo-Thraco-Dacilor şi aşa îi făcu Salmoxis /

Zalmoxis să creadă în toate spusele lui» (HIst, I, 346). „Scenariul" obţinerii (iniţiatice / misterice) a nemuririi, aplicat „cu succes deplin" mai întâi reformatorului, apoi solilor (mesagerilor celeşti), a pus capăt sacrificiilor umane reale. Trimiterea mesagerului celest nu era întâmplătoare, ci se petrecea la 20 iunie, în ajunul solstiţiului de vară, „pe la apus de soare", tot în al cincilea an (cu astronomică exactitate, grăită de sanctuarul-calendar rotund); armura de războinic (din „armata Soarelui / So-Ares"), medicina Cogainului / Sarmizegetusei pe „planul mondial" al antichităţii etc. nu permiteau „ochiului profan" să pătrundă – nici cu a minţii rază – până la sâmburele „de adevăr" iniţiatic / misteric. În priveliştea Fiinţei, în Împărăţia / Ţara-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte, avea loc nunta Solului cu Absoluta Cunoaştere, Sora Soarelui. Reîntors între Pelaago-Daci, într-al patrulea an, ca rege-medic-zeu, ca Salumoş / Salmoş (Salmys / Sarmis), la Sarmis-seget-tusa („tâlmăcindu-se" în «cetatea / „tusa" de lespezi / „seget", „sâget" a lui Sarmis-Salmysua / Salmasua, Salmos / Salmoş-Zalmas-Zalmoxis»), i se îngăduia nunta secundă, cu o fecioară-Mândraică (Drăgaică), o fecioară-Dochiană / Cosânzeană, care, aşa cum ai spus-o în *Descriptio Moldaviae*…, îl aştepta *(…intra triennium marito elocetur)* ca un fel de zeiţă-Ceres, vreme de trei ani, domnule Cantemir. La întrebarea despre puterea / tăria *jumătăţii*, Enciclopedicule, îngăduie-mi să-ţi răspund doar atât: în afara *întregului*, distinsele *jumătăţi* se anulează (ori tind spre autoanulare); de aceea, locul lor sacru este în *întreg* – şi pentru asta trebuie luptat până la sublimul sacrificiu; a ştiut el, Zeus de ce „operează" androginul (cf. Platon, *Banchetul,* 189 sqq.); dintre toţi Grecii pământului, doar unul – cel ce l-a preţuit pe Salmoş / Zalmoxis, regele-zeu-medic – a înţeles măreţia *întregului* în jumătăţi şi întemeierea *jumătăţii* distinse în întreg…

Bradul şi Nouă Ceruri… Bradul, domnule Cantemir, sfânt ax al lumilor, sacrul arbore pelasgo-thraco-dacic al cosmosului de toate zilele, vectorizează cele nouă ceruri, că de zece nu se trece, tot din Gaura Chindiei. Polivalenţă sincretic-estetică şi etică, dimensiune pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau dacoromână, a existenţei, arbore al Logosului (logos înţeles ca oglindă a realului), arbore al rostirii: ca să-ţi

verifice „tăria”, la trecerea din *Ţara-cu-Dor* în *Ţara-fără-Dor,* îţi viersuieşte „ca din răni adânci peste mai profunda rană”, încercând „să te convingă” că nu ar putea să te treacă *Marea* (*Celesta Mare Roşie* din mitosofia autohtonă), în *Ceruri*, deoarece între rădăcinile lui s-a încuibat Şerpoanea Galbenă, către mijlocu-i şi-a pus casă Vidra Lătrătoare şi în vârfu-i veghează Şoimul Roşu. Să ni-l închipuim aşa cum este, de neînduplecat, chiar şi în faţa Mesagerului Celest, care nu s-ar fi descurcat fără topor, fără să-l ameninţe cu miraculoasa secure la «…râpa mărilor,/ unde-i *Bradul Zânelor* (…): – Brade, Brade, / să-mi fii frate, / întinde-ţi, întinde, / eu să le pot prinde, / vârfurile tele, / să trec peste ele / Marea în cea parte / ce lumea-mi desparte…! / – Eu nu pot întinde, / tu să le poţi prinde, / vârfurile mele / să treci peste ele, / că-n mine-a puiat / din inimă spurcat / Roşu Şoimuleţ / cu ochiul sumeţ; / când nici vei gândi, / puii te-or simţi / şi-ei or şuiera / de te-i spăria, / în Mare-i cădea / şi te-i îneca…! (…) Trupinele mele / să treci peste ele, / că-n mine-o puiat / Vidră Lătrătoare, / oameni pânditoare; / nici nu oi gândi, / puii te-or simţi, / ei mi te-or lătra, / în mare-i cădea / şi te-i îneca…! (…) Eu nu pot întinde / să le poţi cuprinde / rădăcini a mele / să treci peste ele,/ că-n mine-a-ncuibat / şi-apoi a puiat / Galbenă Şerpoane, / ce piere de foame…! (…) Brade, Brade, / am şi eu un frate, / un frumos păcurel, / şi are un toporel, / şi are verişori / doi voinici feciori, / ei te vor tăia (…) / şi din tine-or face, / ca să fie pace, / punte preste Mare (…) / Bradu-atuncea se gândea / şi trupinele-ntindea…» (Simion Florea Marian, *Înmormântarea la Români,* 1892). În tableta a XII-a din *Epopeea lui Ghilgameş*, zămislită pe la anul 2800 î. H., ni se grăieşte despre un copac sacru, încercat de securea protagonistului (arbore din care Ghilgameş îşi croieşte *pukku* şi *mikku,* magicele instrumente, restul trunchiului dăruindu-l zeiţei Inanna / Ishtar spre a-şi face jilţ şi pat): «Printre rădăcinile sale, Şarpele care n-are astâmpăr îşi făcuse culcuş; / în vârful său, pasărea furtunii îşi suise puiul; / la mijloc, Lilla (demon feminin întruchipat într-o cucuvea) îşi clădise casa»… (EpGhilg, 159). Te duce gândul, Enciclopedicule, la Tăbliţa-Soare de la Tărtăria-Orăştie şi crezi că îţi aduc un argument în sprijinul aserţiunii sumerologului de Moscova, Boris Perlov, aserţiune potrivit căreia scrierea asiro-babilonienilor a fost preluată din Carpaţii Daciei Arhaice şi „dezvoltată” între Tigru şi

Eufrat…?! Da, este o miraculoasă punte-curcubeu între 5300 şi 2800 î. H.; se află şi alte punţi-curcubeu: între „conducătorul-patriarhul-sacerdotul-preotul-suprem" ars la Tărtăria, pe la 20 iunie, 5300 î. H., adică pe la solstiţiul de vară, şi reformatorul Salmasua / Salmos-Zalmas-Zalmoxis, din orizontul anului 1600 î. H., şi regele-zeu-medic, Salmoş / Zalmoxis, despre care ne grăieşte Platon, şi oralitatea cultă din Dacia (Valahia) / Dacoromânia, şi Vlahii / Dacoromânii anului 1892…! Adevărul este tot în Pelasgo-Traco-Dacia Arhaică, în acel nucleu de la *Old European Civilization*…! Există, desigur, Enciclopedicule, o lege a marilor împliniri / reîmpliniri spirituale în sacrul întreg («partea vrea întregul, întregul e-n parte…»); centrul de iradiere a unui fapt spiritual / cultural se află în aria unde faptul respectiv are puternic circuit oral; căci nu au fost Vlahii / Dacoromânii-bănăţeni (de la care a cules S. Fl. Marian, înainte de 1892, monumentalul „bocet") în biblioteca de cărămizi scrise a lui Assurbanipal, să înveţe „începutul" tăbliţei a XII-a din *Epopeea lui Ghilgameş* – tăbliţă ce a fost descifrată / tâlmăcită abia în 1939, de savantul de la Luvru-Paris, G. Contenau; iar Zalmoxianismul (apoi Creştinismul Cosmic) a preluat *Cântecul Bradului Zânelor,* cântec de petrecere a Solului-nemuritor (prin Creştinism, a devenit „petrecerea mortului"), din perimetrul sacru al peşterilor, al gurilor de rai din Cogaionul Carpaţilor, şi l-a încrustat în cărămizile Sufletului Pelasgo-Dac, sau Valah / Dacoromân-arhaic, nu în cărămizile „de bibliotecă" îngropate de vremuiri; şi încă un argument: de la Daci, Bradul Cosmic a trecut – prin partea de vest / nord-vest a Daciei / Valahiei – în cosmogonia Celtogermanilor, drept arborele Yggdrasill din centrul Universului, „ameninţat cu distrugerea", după cum certifică şi Mircea Eliade: «un vultur îi devoră frunzişul, trunchiul său începe să putrezească şi şarpele Niddhog prinde să-i roadă rădăcinile; într-o zi din vremurile viitoare, Yggdrasill se va prăbuşi şi acesta va fi sfârşitul lumii (ragnarök)» (EICIR, II, 155); firește, la nemuritorii Daci (Vlahi / Dacoromâni-arhaici), veşnic verde este Bradul Zânelor… Da, Enciclopedicule, Yggdrasill a pierdut Vidra Lătrătoare…

Noul autohtonism, refluxgeneraţia (the generation of deep clearness), rafinăriile paradoxismului… *Noul autohtonism*, domnule

Cantemir, între multele misiuni, are şi o luminoasă misiune dificilă, de perspectivă planetară: (re)descoperirea, refacerea veritabilei reţele de vase comunicante dintre vetrele spirituale ale lumii, în numele sacrului întreg, şi punerea valorilor estetic-sincretice într-un mai drept circuit – şi nu numai în perimetrul Poeziei… –, dinspre Câmpia Adevărului către tulburătoarea Privelişte a Fiinţei…

Š…‹ Tu, Enciclopedicule, la bună distanţă de mânăstirea din Cuvântul meu, ca să-ţi bucuri ochii – porţi ale Soarelui-Moş – între primii, spre a gusta / degusta *frumosul* până la *încântec*, *sublimul* mai ales (categoria de *sublim*, trăirea în *sublim,* prin Mesagerul Celest la Soarele-Moş, este „proprietatea" absolută a Cogaionului / Sarmizegetusei, a Dacilor), până la *înzoriere* (sau deznoptarea Fiinţei), de la fiordurile dionysiacului până în apolinic, rogu-Te, din neasemuita Privelişte, să-Ţi înrăzăreşti privirea mai întâi în *Munte*, în *Matcă* şi în *Curcubeu,* în *Demon-Graal-Sobor*, în *Cosmia*, în *Zoria*, prin *Furtună magnetică, Lilium breve* şi *Peregrinul în azur*, tot printr-un *Verb de mărgărint*, ca, apoi, să cumpăneşti *Bomba cu neuroni*… Š…‹

Ai dreptate, domnule Cantemir, nu este „definitv" ceea ce au zis alţii până la Tine, deşi, dintre ei – chiar dacă nu-s mulţi – au zărit „cărămizile" pe „şantierul" Republicii Lirosofice Interioare a „tânărului Poet…": mi s-a imputat chiar faptul că „am construit" cu vârful de diamant al neuronului în care „mi-am exilat" Sufletul… Da, este greu să vezi arhitectonica Mânăstirii Argeşului – mănăstire în Logos / Cuvânt, unde te zideşti de viu –, analizând numai „o cărămidă" desprinsă din zid cu târnăcopul, cu dinamita etc…

Š…‹ Enciclopedicule, aparţin *refluxgeneraţiei (the generation of deep clearness),* generaţiei retragerii la matcă şi a cristalizărilor în profunzime, o Generaţie a Republicii, dacă vrei, deoarece, nucleul acesteia îl constituie peste patruzeci şi şapte de scriitori născuţi, ca şi mine, în 1947, primul an republican valah / dacoromânesc (ţi-i reamintesc în ordine alfabetică – poeţii: Niculae Alexandru-Vest, Gheorghe Bălan, Mariana Bojan, Vasile Dan, Nicolae Dabija, Ioana Diaconescu, Nicolae Diaconu, Dinu Flămând, Geo Galetaru, Dumitru M. Ion, Leonida Lari, Daniel Lascu, Nicolae Lupu, Iolanda Malamen, Ion Mircea, Gabriela Negreanu, Emil Nicolae, Monica Pillat, Al. Pintescu,

Adrian Popescu, Mihai Prepeliţă, Vasile Romanciuc, Ion Scorobete, George Stanca, George Virgil Stoenescu, Ion Pachia Tatomirescu, Horia Ţâru, Cornel Udrea, Dumitru Velea, Dan Verona; prozatorii: Ştefan Agopian, Aurel Antonie, Dinu Băcăuanu, Doru Davidovici, Ioan Dan Nicolescu, Al. Papilian, Valentin Petculescu, Marcel Constantin Runcanu, Vasile Sălăjan, Eugen Uricaru, Constantin Zărnescu; criticii: Fănuş Băileşteanu, Al. Dobrescu, Marian Papahagi, Irina Petraş, Luca Piţu, Petru Poantă, Olimpia Radu, Mirela Roznoveanu, Alex. Ştefănescu, Ileana Verzea ş. a.), scriitori formaţi, graţie strălucitului învăţământ dacoromânesc dintr-o minunată, dar, din păcate, prea scurtă „primăvară" a spiritualităţii valahe, ivită după al doilea război mondial, dincoace de „obsedantul deceniu", mai exact, între anii 1960 şi 1970. În *Secţiuni de aur ale literaturii române contemporane*, relevam că generaţia literară este o „categorie" socio-psiho-estetică (poate îmi îngădui şi acest hibrid lexematic), nefăcându-şi apariţia „ca din senin", de oricâte ori doresc anumiţi critici literari, ci într-un context cultural-istoric, angajând treptat, în timp, „autarhie" în planul valorilor dintr-o literatură. Istoria unei literaturi / culturi ne relevă, dinspre o puternică seismică socială, dinspre o veritabilă revoluţie dintr-o „orânduire socială", trei generaţii literare tipice, pe care le-am botezat (întru semnificanţi „fericiţi", cred eu), în româneşte – iar pentru „circuit" – şi în englezeşte: de tranzienţă / the transience generation, fluxgeneraţia / high tide generation şi refluxgeneraţia / the generation of deep clearness (dacă teoria literaturii acceptă sintagmele spre îmbogăţirea corolei luminoaselor concepte, mă voi bucura, Enciclopedicule, chiar dacă „tatăl" sintagmelor respective este uitat, cum Tatăl-Cer / Soarele-Moş). Fiecare dintre generaţii poate cunoaşte „un val" şi „mai multe valuri" (numărul valurilor depinzând de ivirea timpilor reformatori, de înregistrarea „următorului" puternic seism social). Generaţia de tranzienţă vlăstăreşte fluxgeneraţia – şi aceasta, la rându-i, refluxgeneraţia. Cele trei generaţii coexistă pe un anumit segment temporal „al literaturii contemporane". În cadrul literaturii române contemporane, „primul val" al refluxgeneraţiei este constituit din (ceea ce Laurenţiu Ulici numeşte) „promoţia '70", disipativ-grupul (sau scriitorii „tineri" trăind în diferite colţuri ale ţării, învigorând noua geografie literară). Prea puţin se poate vorbi în acest „val" de

„narcisism de grup”. În cele două valuri (de până acum, „valul 70” şi „valul 80”) ale refluxgeneraţiei, domnule Cantemir, intră valoroşi scriitori – numărul lor ar fi prea mare spre a le pomeni aici numele şi epistola mea s-ar lungi nepermis de mult, riscând să devină pagină de viitoare istorie a literaturii… Timpul va cerne bine, din două direcţii, Enciclopedicule: dinspre trup şi lumină, dinspre eternitate / nemurire şi genune…! Nu „avalanşa de nume”, Enciclopedicule, nume de „valoroşi scriitori” ai refluxgeneraţiei între foarte multe nume de pseudo-scriitori (pseudo-scriitorii, dacă sunt mulţi, ca iarba rea, ca buruienile, sufocă buna cultură, ogorul fertil al bunei culturi), interesează, ci dacă „operele” lor de până acum permit „detectorului de valori estetice” semnalarea câmpurilor / liniilor de forţă ale unui „nou magnetism literar”, să-i spunem. Da, între „liniile de forţă lirico-magnetică”, Enciclopedicule, se impune noul autohtonism, prin care se relevă mitosofia pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau dacoromânească, măreţele simboluri de etnogenie, eclatante simboluri ale sinergismului abisal, firește, din vatra de arheospiritualitate a Daciei / Dacoromâniei, poate şi din dorinţa de afirmare în faţa istoriei a unui tot mai înalt spirit justiţiar. Poeţii – cu ştiinţă, cu mult rafinament, rareori intuitiv – pun mănunchiuri de raze pe feţele nevăzute, ori mai puţin văzute ale acestor cristale-simboluri, pe semantismul lor vectorizat spre adevăr, până-n Priveliştea Fiinţei, adevăr generator de aleasă, nebănuită poezie, cum, de pildă, poezia trăirii în sublimul Gurii de Rai, poezia Aburariului / Sufletului celor cu ştiinţa de a se face nemuritori, luptători pentru încreţirea Genunii, ori poezia trainicului Curcubeu etc.; există, Enciclopedicule, impresionante construcţii lirice, punând în circuitul de pe orizontul cunoaşterii metaforice peceţile de aur ale utopiilor / ucroniilor, spre a antrena benefic orizontul cunoaşterii ştiinţifice. Utopismul este o dimensiune lirosofică a existenţei. În programul acestor scriitori „tineri” intră şi rafinarea paradoxismului, ce vine din adâncimi sincretic-estetice autohtone, din acea „moarte” (a „nemuritorilor”) asimilată ca „nuntă cosmică”, din acea „stare a relativităţii” ce a germinat în spaţiul mitosofic dacic / dacoromânesc Ţara (Împărăţia)-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte. Rafinarea paradoxismului antrenează cunoaşterea metaforică în acumulări de

calităţi şi spre saltul în neliniarul lirosofic, fertilizând câmpia din cortex pentru răsăritul gândirii nondiadice / triadice, implementează abordarea realului fără cenzură, spre o nouă ordine a lumii în reificare, prin altă demiurgologie, ce are Poetul în prim-plan şi Demiurgul în plan secund etc. Hipercorectitudinea stilistică, privită dinspre rafinarea paradoxismului, se dovedeşte imperioasă. Rafinarea paradoxismului prefigurează «un mod de a înţelege lumea, fără de care nu putem explica nici modelul, nici metafora, nici umorul, nici ironia» şi «trebuie să învăţăm a detecta paradoxul, cu marea sa varietate de manifestări; să-l creăm atunci când fără el nu putem explica un anumit proces» întrucât «paradoxul face parte din realitate»; creându-l şi rafinându-l, «îl controlăm», îl dirijăm «pentru a nu fi noi manipulaţi de el» (MPar, 6), după cum evidenţiază şi Solomon Marcus… Încă mai sunt neînţelegeri, situări / atitudini ambigue, pseudo-optici – din comoditate a gândirii, din superficialitatea abordării –, în ceea ce priveşte noul autohtonism ca dimensiune universal-spirituală, estetic-literară, în ultimă instanţă. Noul autohtonism nu înseamnă autoproiecţie „provincială" de Suflet / Spirit, „izolare", „suficienţă", ori „închidere" într-un orizont cultural / spiritual, ci, dimpotrivă, spargere sincronă a orizonturilor / limitelor întru îmbogăţirea Priveliştii Fiinţei dinspre câmpia adevărului, prin afirmare deplină, nestăvilită / necenzurată (dar autocenzurată), a varietăţii armonice de Suflet / Spirit (înlăturând monotonia), în pofida sufletului / spiritului standardizat şi decretat „universal". Paradoxal, dar tocmai în această atitudine, în credinţa într-un standardizat suflet / spirit, este „provincialismul" – şi, din păcate, o astfel de „provincie" se întinde câteodată pe un continent, chiar pe mai multe…

Limba pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau dacoromnă / română, ca liant deific… Š…‹ Într-adevăr, domnule Cantemir, Fiinţa Pelasgo-Thraco-Dacă / Valahă – sau Dacoromânească / Românească – şi-a aflat tăria grăuntelui de diamant, a Muntelui de Diamant, în Sfânta Limbă Pelasgo-Thraco-Dacă, sau Valahă / Dacoromână (Română) – „liant deific, al nemuririi" –, rezistând între roţile dinţate ale marilor „imperii" dintotdeauna… Desigur, poporul ce îşi cultivă bine, chiar în sublim, grădina limbii, departe ajunge prin istorii…!

Închei lunga mea epistolă-răspuns, Enciclopedicule, urându-Ţi din toată inima: *La cele mai multe eternităţi fericite!* (TBomb, pp. 130 – 146).

§ Meditaţie

(lat. *meditatio*; cf. fr. *méditation*)

Meditaţia este specia genului liric, unde poetul – înzestrat cu sensibilitate metafizică – dă glas unor experienţe filosofice fundamentale, privind viaţa şi petrecerea lumilor, universurilor etc.

Meditaţia a cunoscut o deosebită strălucire graţie febrei spirituale a romantismului (cf. Lamartine, «Méditations poétiques»). În prima parte a *meditaţiei*, protagonistul liric contemplă / evocă un fenomen teluric-celest, un peisaj, o personalitate istorică etc., pe fundalul infinirii temporale, pentru ca, în secunda parte, să reflecteze adânc, prin analogie, asupra „eternităţilor de-o clipă" ce guvernează lumea / viaţa imediată. Între capodoperele speciei se află şi meditaţia *La steaua* de Mihai Eminescu, unde protagonistul liric, pornind de la contemplarea distanţelor astrale *(La steaua care-a răsărit / E-o cale-atât de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit / Luminii să ne-ajungă. // Poate de mult s-a stins în drum / În depărtări albastre, / Iar raza ei abia acum / Luci vederii noastre. // Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie: / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem şi nu e.),* ajunge, prin ecuaţia *stea – dor,* la sfâşietorul adevăr al trăirii întru cunoaşterea clipei de iubire eternă *(Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă, / Lumina stinsului amor / Ne urmăreşte încă.)*.

În „decaedrul de aur" al meditaţiei româneşti se relevă: *Ruinurile Târgoviştei* de Vasile Cârlova; *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu; *La steaua* de Mihai Eminescu; *În peşteră* de Panait Cerna; *De ce-aş fi trist* de T. Arghezi; *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat; *Cântec pentru anul 2000* de Lucian Blaga; *Meditaţie de iarnă* de Nichita Stănescu; *Ah, unde-a fost Cartagina…* de Marin Sorescu, *Meditaţie cu nuferi* de Ion Pachia Tatomirescu (v. *supra* – lied).

§ l Mesaj

(cf. fr. *message, „comunicare / înştiinţare*")

Mesajul este „vehiculul" informaţiei din orice situaţie de comunicare.

În zilnicele noastre situaţii de comunicare, „vehiculele" informaţiei / informaţiilor – adică mesajul / mesajele – sunt propoziţia / propoziţiile, ori fraza / frazele, sau textul / textele. Dacă frazele / textul – vehicul de informaţie – se adresează de şeful unui stat către popor, către armată etc., avem de-a face cu un *mesaj oficial*, reclamând „urgentă soluţionare". În literatură, „artă a cuvântului", ca şi în celelalte arte, desigur, întreaga operă este „vehicul de informaţiei / informaţii", adică „mesaj": dar când se vorbeşte despre *mesajul unei opere*, se înţelege *conţinutul de idei al respectivei opere, ori „nota specială a unui scriitor*". Alături de *emiţător, canal, cod, mesaj,* celelalte elemente constitutive ale situaţiei de comunicare mai sunt *receptorul şi referentul*.

§ Mesianism

(cf. fr. *messianisme* < *Messia,* Mântuitorul + suf. *-ism*)

Prin *mesianism* este desemnată atitudinea profetică a unui poet / artist în împlinirea nobilei sale misiuni privind apărarea Patriei, libertatea neamului / poporului, izbăvirea semenilor etc., mergând până la „ultima picătură de sânge", după pilda lui Iisus Hristos ce s-a sacrificat pentru a salva omenirea de urmările păcatului originar.

În literatura română, celebru este mesianismul poeziei lui Octavian Goga, dând glas sentimentului aşteptării unui Mesia pentru eliberarea acelei părţi a poporului său valah / dacoromân din provinciile Daciei Nord-Dunărene – Transilvania, Bucovina,

Maramureş, Crişana, Banat etc. – provincii aflate în robia, în lanţurile imperiale ale Austro-Ungariei.

§ Metafizică

(gr. *meta,* „după" + *physike,* „fizică")

Metafizica înseamnă – în tradiţie aristotelică – natura / cosmologia raţională, spiritul / psihologia raţională şi absolutul / teologia raţională, iar, în accepţiune modernă, desemnează o metodă generală, „nedialectică", de cunoaştere a realităţii, abordându-se obiectele / procesele izolat, absolutizându-se anumite laturi ale realităţii – independenţa, echilibrul, repetabilitatea, stabilitatea relativă a fenomenelor –, negându-se „calitativele salturi", nerecunoscând acel „statut de motor primordial al dezvoltării" contradicţiilor interne ale obiectelor etc.

Poeţii metafizici sunt consideraţi acei căutători / revelatori de ascunse sensuri ale existenţei; istoria literaturii engleze din prima jumătate a secolului al XVII-lea înregistrează *Metaphysical Poets*, cultivatori ai unor imagini de tip *discordia concors*: Thomas Carew, Richard Crashaw, John Donne, Andrew Marvell, John Suckling, Henry Vaughan ş. a.

§ l Metaforă

(gr. *metaphora,* „transport, strămutare": cf. fr. *métaphore*)

Metafora este figura de stil constând într-o „sintagmă" de mare forţă plastic-revelatoriu-paradoxistă ce permite ca un obiect, fenomen etc., din universul real, sau ireal, să fie desemnat, surprins, „conturat", mergându-se până la *semnificantul* născător de *semnificat*, în registrul comparaţiei, al analogiei, graţie unor intuiţii, reflectări şi deducţii superioare, de rafinament, la emisia şi la receptarea

lirico-semantic-sincretică.

Altfel spus, metafora este figura de stil asemenea unei comparaţii, unde obiectul comparat trebuie dedus / ghicit.

Metafora permite a se pune, într-un context, semnul identităţii între două obiecte diferite, uneori în ecuaţie paradoxistă, pe baza unor fire analogice proiectate pe registre de emisie-recepţie poetic-superioare: *Mânăstire-ntr-un picior, / ghici, ce e…!?!* («Ciuperca» – ghicitoare din folclorul literar dacoromânesc); aici, „firele" analogice proiectate pe registrul de emisie-recepţie poetic-superior se relevă din două direcţii: a) dinspre *formă* – asemă-narea dintre „pălăria" ciupercii şi cupola / turlele unei mânăstiri ortodox-valahice; b) dinspre *cromatism* – „albul murdar" al pălăriei ciupercii şi al zidurilor văruite, bătute de ploi, de la mânăstire. Prin cultivarea metaforei, poezia şi-a câştigat un indestructibil piedestal modern; un enunţ simplu: *De lângă salcâmul scorburos, culeg ciuperci,* graţie metaforei, prin simpla „metodă a substituţiei, poate deveni un enunţ poetic „modernist": *De lângă salcâmul scorburos, culeg mânăstiri într-un picior.* Rafinăriile metaforei au cunoscut o evoluţie impresionantă, de la romantism – *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care albă trece regina nopţii moartă.* (M. Eminescu, «Melancolie»; *Luna* = „regina nopţii moartă") –, la parnasianismul hermetic – *Şi roata albă mi-e stăpână / Ce zace-n sufletul-fântână* (Ion Barbu, «Riga Crypto şi lapona Enigel»; *Soarele* = „alba roată") – şi la paradoxism – *O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă. / El avea roşcată fundă. / Inima încet mi-afundă.* (N. Stănescu, «În dulcele stil clasic»; *Şarpele biblic din edenicul Pom al Cunoaşterii* = „El / …/ roşcată fundă") etc..

După *Dicţionarul de termeni literari,* această figură de stil permite trecerea «de la semnificaţia obişnuită a unui cuvânt sau a unei expresii la o altă semnificaţie», căci *metafora* «renunţă la formulele care leagă termenii unei comparaţii (de ex.: „precum", „ca şi", „asemenea", „ca" etc.); a numi metaforic „luna" „regina nopţii" înseamnă a exprima concis rezultatul comparaţiei dintre „lună" şi o „regină": (…) Aristotel încearcă o primă clasificare a metaforei: „metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă la speţă, fie după analogie" (*Poetica,* XXI, 1457 b).» (DTL, 264 sq.).

Punctul de vedere al lui Cicero (în *De oratore,* III) asupra originii metaforei este de asemenea de reţinut: absenţa «expresiilor proprii pentru anumite noţiuni apărute în cursul timpului, prin dezvoltarea experienţelor diverse ale omului; s-au denumit astfel lucruri sau fapte noi prin expresii vechi»; apoi, «aceste expresii necesare au devenit ornamente retorice» (DTL, 265).

La Pelasgo-Daco-Thraci / Valahi (Români), metafora s-a născut dintr-o necesitate sacră, tabuizatoare, şi, deopotrivă, din „setea de joc" spiritual. Exista „interdicţia" de a nu rosti numele zeităţilor şi ale locurilor epifaniei / ocultării acestora, ori numele duhurilor / spiritelor, spre „a nu irita", spre „a îndepărta", spre „a ţine la distanţă" manifestările / acţiunile malefice ale acestora. În cadru iniţiatic, „ţinut sub control magico-mitic", puteau fi totuşi desemnate numai prin „sintagme încifrate", născându-se astfel superbele metafore „misterice" / „iniţiatice" din folclorul, din mitologia pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau arhaic-dacoromânească, precum: *spuma laptelui / sora soarelui,* desemnând Luna,…; *Gura de Rai,* desemnând andreonul / peştera sacră (a lui Zalmoxis) din Cogaion; *Marele Munte* = Cogaionul; *dalbul de pribeag* = mortul; *Ţara-cu-Dor / Lumea Albă* = lumea noastră, lumea / viaţa aceasta; *Împărăţia Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte* = raiul conferit de Zalmoxianism Eroilor Cogaionului / Sarmizegetusei, Cavalerilor Dunăreni; *Ţara-fără-Dor* = „Lumea de dincolo, lumea de după moarte" etc. În paralel cu aceste exerciţii sacre, tot la poporul nostru, a apărut şi „setea ludic-spirituală", ce a generat memorabile metafore folcloric-dacoromâneşti de tipul „ghicitorii": în afară de metafora ciupercii, *mănăstire-ntr-un picior (supra)*, mai semnalăm: metafora ciuturii / găleţii în fântână: *căciula mutului în fundul pământului;* metafora anului, lunilor, săptămânilor, zilelor şi nopţilor: *Am un copaci / Cu douăsprezece ramuri: / Jumate / Verzi, / Jumate / Uscate; / În fiecare ramură / Câte patru cuiburi, / În fiece cuib / Câte şapte ouă: / Jumate / Albe, / Jumate / Negre.* (TPp, I, 178 sq.) etc.

§ Metempsihoză

(gr. *metempsychosis*, „deplasarea sufletelor")

Prin *metempsihoză* se înţelege concepţia despre transmigrarea sufletelor, concepţie potrivit căreia, sufletul unui *ens*, eliberat „din temniţa de carne" prin „moartea trupului", se poate înfăţişa ca „locuitor" al unui „trup-de-plantă", al unui „trup-de-animal", ori chiar al unui „trup de nou-născut-ens-uman", „purificându-se" astfel treptat, spre a se contopi, în ultimă instanţă, cu „sufletul universal", în Dumnezeire.

Mitul metempsihozei este admirabil projectat în spaţiile epice ale romanului «Adam şi Eva» de Liviu Rebreanu; Romulus Vulcănescu ne încredinţează că «nu putem trece cu vederea romanul *Adam şi Eva* de Liviu Rebreanu, care dezvoltă la modul liric una din temele cardinale ale oricărei mitologii: metempsihoza cu implicaţiile ei (un ciclu expiator de mai multe reîncarnări); în *Jurnal,* Rebreanu descrie geneza romanului: o viziune lirică avută în adolescenţă într-o criză de friguri; iar în *Caietele de creaţie* descrie evoluţia elaborării romanului până la finisarea lui; pentru unele amănunte revelatoare care descriu *mitul metempsihozei ca model arhetipal al rerîncarnării* eroilor din romanul *Adam şi Eva*, reproducem mărturisirile din *Jurnal* referitoare la viziunea lirică repetată în adolescenţă, *întâlnirea cu o necunoscută de la Iaşi,* a cărei privire i-a adus aminte de viziunea din adolescenţă, şi recurgerea la *teoria reîncarnării eroilor romanului,* axat pe mitul platonician al despărţirii androginului în două jumătăţi (bărbatul şi femeia) care se caută într-un ciclu de şapte vieţi terestre, toate ratate, pentru vini nemărturisite, ca în a şaptea viaţă cele două făpturi ce s-au întâlnit fugar, dar nu şi-au putut realiza dragostea, să se recontopească într-o făptură androgină care astfel îşi recâştigă starea integrală genuină: „(…) În orice caz, mie, din tot ce am scris până acum, *Adam şi Eva* mi-e cartea cea mai dragă; poate pentru că într-însa e mai multă speranţă, dacă nu chiar mângâiere, pentru că într-însa viaţa omului e deasupra începutului şi sfârşitului pământesc, în sfârşit, pentru că *Adam şi Eva* e *cartea iluziilor eterne* (…)"» (VMR, 614 sq.).

§ Metonimie

(lat. *metonymia*, „înlocuirea unui nume prin altul”)

Prin *metonimie* se înţelege figura stilistică rezidând în numirea unui obiect printr-altul, cu care se află într-o relaţie logică, substituindu-se (1) cauza prin efect, (2) concretul prin abstract, (3) conţinutul prin obiectul care îl conţine, (4) efectul prin cauză, (5) numele unui lucru prin simbolul lui etc.

Spicuim din „galaxia metonimiilor”: (1) «-Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Apele-astupându-le, / Troienind cărările / Şi gonind cântările» (*Revedere* de M. Eminescu); cauza este venirea iernii şi efectu-i gonirea cântărilor; (2) «Minciuna stă cu regele la masă» (Al. Vlahuţă, *1907*); elementul concret este alcătuit din sfetnicii regali şi elementul abstract: minciuna; (3) «Eu la joc, / Mândra la joc, / Şi oala curge în foc!» (Folclor dacoromânesc); conţinutul este ciorba, obiectu-i oala); (4) «Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium» (M. Eminescu, *Scrisoarea III*); efectul este clocotul şi cauza-i zgomotul de arme, de buciume; (5) «Să dea piept cu uraganul ridicat de semilună» (*Scrisoarea III* de M. Eminescu); Imperiul Otoman e substituit de simbolul său: semiluna din heraldica turcilor – etc.

§ Metrică

(cf. fr. *métrique*)

Prin *metrică* este desemnată o ramură a poeticii, având ca obiect de cercetare tehnicile formale ale versurilor, dispunerea acestora în strofe etc.

§ Mimesis

(cf. gr. *mimos*, „actor, imitaţie”)

Prin *mimesis* este desemnat estetic platoniciano-aristotelic, potrivit căruia opera de artă este o imitaţie a realului, a miraculosului nostru univers obiectual / fenomenal.

După aprecierea lui Platon, arta era considerată o „umbră a umbrelor": este arta „umbra umbrei", pentru că în viziunea filosofului antic, lucrurile din cosmosul cotidian reprezentau copiile imperfecte ale unor modele ideale; înlăturând jocurile umbrelor din jurul conceptului, Aristotel vede în mimesis, în „producţia" artei, într-adevăr o imitaţie, dar cu o putere de generalizare mai înaltă decât a ştiinţei şi cu o profunzime de esenţializare la care nu poate ajunge istoria; arta / literatura imită realitatea, restituind-o astfel, între necesar şi verosimil, mustind de semnificaţii, transfigurată, „aşa cum ar fi trebuit să fie".

§ Mister

(lat. *mysterium,* „taină")

Misterul este un concept religios şi estetic-expresionist, desemnând ceea ce este „de necunoscut, de neînţeles" pentru mintea omului, ceea ce este ascuns raţiunii umane, ceea ce se constituie în esenţe ale dogmelor indemonstrabile raţional, ceva ce ţine numai de sfera revelaţiei divine.

§ Mit

(cf. fr. *mythe* < ngr. *mythos,* „povestire, legendă")

Mitul este o complexă categorie antropologic-estetică, desemnând o sacră istorie prin care „se lămuresc" originile unui lucru / fenomen.

Există un număr remarcabil de *mituri fundamentale dacoromâneşti,* din care evidenţiem doar zece.

(I) *Mitul armonizării omului pur, drept, viteaz, ca „parte" divină, în sacrul întreg cosmic*. Acest mit – numit şi *mioritic (de la «Mioriţa», titlul pus baladei, la publicare, de V. Alecsandri, nenumind oralo-textul, ca de obicei, după secundul vers, «Pe-o Gură de Rai»)* este pentru întregul spaţiu spiritual al Daciei / Dacoromâniei o vie expresie a *Zalmoxianismului „întâmpinată" ca oglindă a „Creştinismului Cosmic" (Mircea Eliade.).* Prin cele două milenii de Creştinism, potrivit acestui mit fundamental, *ens-ul dac / valah, nunteşte cu cele telurice, sub „năşirea" secundei perechi sacre din tetrada Zalmoxianismului, Soarele şi Luna (Spuma Laptelui / Sora Soarelui, Dochiana, Cosânzeana), şi astfel nemurindu-se, participă la o ordine cosmică; după cum s-a mai spus,* mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre în aria Valahiei Nord-Dunărene şi Sud-Dunărene, prin balada / colinda (cu peste 1600 de variante, având circuit şi în secolul al XX-lea în întreagul spaţiu al Dacoromâniei lui Regalian – cf. FMtcg, 11 sqq. / TDR, 5 sqq.) *Pe-o Gură de Rai / Mioriţa* (*La Muntele Mare, Corinda păcurarului, Colo-n susu-i*… etc.).

(II) *Mitul sublimei jertfe a zidirii*, sau *mitul arhitectonicii monumentale*. Mitul lămureşte obârşiile neasemuitei arhitectonici pelasgo-thraco-dacice / valahice de mânăstire / bazilică, ori de pod (ca „podul de aur" de peste mare, făcut de Sfântul Soare pentru mireasa-i Lună etc.); este «mitul estetic, indicând concepţia noastră despre creaţie, care e rod al suferinţei» – după cum remarca George Călinescu (CILRc, 36 sq.). *Potrivit acestui mit al sublimei jertfe în fundaţia unei mânăstiri / bazilici, dăinuirea zidirii în spaţiu / timp este direct proporţională cu calitatea jertfei de întemeiere* (atestare arheologică: orizontul anului 5000 î. H., la Căscioarele, pe malul stâng al Dunării, la sud de Bucureşti, cu ocazia dezvelirii ruinelor *Templului Hierogamiei Tatălui-Cer / Samasua – „Soarele-Moş" – cu Dakia / Muma-Pământ;* în încăperea-sanctuar, lângă coloana Dakiei / Mumei-Pământ, s-a descoperit scheletul unui tânăr jertfit la întemeiere, în numele întregii comunităţi neolitice, dunărean-pelasgice / valahice); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei lui Regalian, prin legendele despre zidirea Mânăstirii Argeşului, ori prin baladele avându-l ca protagonist pe zalmoxianul meşter-Manole /

Malea al decadei de aur.

(III) *Mitul etnogenezei dacoromâneşti.* Este un mit „vectorizat" mai ales prin umanismul cronicăresc şi prin iluminismul din Principatele Valahe, aflate între roţile dinţate ale celor trei mari imperii evmezice îmbinate la Dunăre / Carpaţi, cu menţiunea că, în întregul nostru de neam valah, sau dacoromânesc, de spaţiu valah, n-am fost vreodată înrobiţi de vreun imperiu, nici în antichitate, nici în Evul Mediu. Potrivit acestui mit, *Poporul Valah / Dacoromân – sau Român – s-a format din fuziunea populaţiilor Daciei cu populaţiile Romei, aduse în bazinul Dunării, sacrul fluviu al Dacilor nemuritori, de împăratul Traian, după biruinţa acestuia asupra regelui-erou de Sarmizegetusa, Decebal;* mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre prin legendele ce au ca protagonişti pe „împăratul tânăr / războinic" Traian / „Troian" şi pe frumoasa Dochiana / Cosânzeana (pe care vrea „s-o dobândească de mireasă").

(IV) *Mitul perechilor de Moşi – Babe / Mume. După mitul celor nouă Babe „în pereche" cu cei nouă Moşi, soarta / bunăstarea unui nou an agrar se poate prognoza între începutul lunii mărţişor şi echinocţiul de primăvară, în funcţie de bunătatea / răutatea meteorologică a „perechilor" celor Nouă Babe – câte una pentru fiecare zi, începând cu 1 martie – cu cei Nouă Moşi – tot câte unul de fiecare zi, de la 10 la 18 martie* („după încă trei zile", dintre 19 şi 21 martie, începe „să se instaleze" primăvara în Dacia / Dacoromânia); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, în seria de legende, de poveşti mitice despre Babe-Moşi, despre „cojoacele" Babei Dochia etc.

(V) *Mitul perechii ideale Făt-Frumos – Cosânzeana*, sau *mitul nunţii ideale*. Potrivit acestui mit, *Pelasgo-Thraco-Dacul / Valahul (Dacoromânul / Românul), după majorat, trebuie să aibă ca model, în alcătuirea familiei sale, pe eroul zalmoxian-orfeic, Făt-Frumos, viteazul, biruitorul asupra zmeilor de la palatele de aramă, de argint şi de aur, care şi-a smuls mireasa, Cosânzeana, dintre tentaculele de caracatiţă ale Genunii, din împărăţia subpământeană, nuntind apoi cu aceasta întru lumină, dreaptă trăire şi bunăstare, perpetuând specia umană ca ideală „pereche împărătească":* mitul s-a conservat / transmis până în zilele

noastre, în aria Dacoromâniei, în majoritatea basmelor avându-l ca protagonist pe Făt-Frumos.

(VI) *Mitul Zburătorului. Este* «mitul erotic» (CILRc, 37), potrivit căruia *orice fecioară valahă / dacoromâncă din pragul majoratului „poate fi vizitată" de o ființă masculină, cunoscută sub numele de Zburător, coborând la miezul nopții din Genune, ca „stea căzătoare" (meteorit), pătrunzând pe hornul casei părintești și întrupându-se ca Făt-Frumos, spre a-i însublima – „dureros de dulce" – sufletul cu iubirea-i nocturnă, încât să-i tulbure comportamentul firesc și din registrul diurnului;* mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, îndeosebi în satele dintre Carpații Meridionali și Dunăre, într-o serie de legende fantastice, având ca protagonist Zburătorul, ființă hyperionică.

(VII) *Mitul Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte. Este mitul nemuritorului zalmoxian în calitatea de erou. P*otrivit acestui mit, *Cavalerul Cogaionic / Dunărean, devenint prin faptele sale, din Dacia / Dacoromânia, nemuritor, la sfârșitul misiunii sale pe pământ, „călătorește" și se poate stabili „definitiv" – dacă nu calcă în Valea Amintirii / Plângerii –, în calitatea de logodnic al Celei-Mai-Frumoase-Zâne (dintr-o triadă), la palatul din spațiul caracterizat de o permanentă viață minunată și de un singur anotimp primăvăratico-văratic. M*itul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, în basme cu protagonistul Făt-Frumos, fiul unei vârstnice perechi împărătești, ce, în ajunul nașterii, nu încetează a plânge în pântecele matern, refuză să vină în Lumină, dacă nu i se dăruiește / făgăduiește de către mama-împărătească / tatăl-împărat Țara / Împărăția-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte, ceea ce înseamnă de fapt Raiul Zalmoxianismului rezervat Nemuritorilor Cavaleri.

(VIII) *Mitul trecerii din Țara-cu-Dor în Țara-fără-Dor*. După acest mit – potrivit unei cunoscute fraze citate / transmise din jurnalul de război cu dacii, al împăratului Traian – *pelasgo-daco-thracul / valahul (străromânul) crede că nu moare (convins «să fie astfel de slăvitul Zalmoxis»), ci doar «că își schimbă locuința», din lumea asta, sau*

Ţara-cu-Dor, în lumea de dincolo, sau Ţara-fără-Dor (cf. TIApost, 4); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, într-o serie de bocete (*«Cântecul Bradului», «Bradul Zânelor»* etc.), având ca protagonist pe Dalbul-de-Pribeag (cf. VMR, 208).

(IX) *Mitul celor cinci împăraţi ai elementelor – Împăratul Alb (Aerul), Împăratul Roşu (Focul), Împăratul Galben (Lemnul), Împăratul Verde (Apa – compus fundamental al celor aparţinând florei / faunei) şi Împăratul Negru (Pământul). Acesta este mitul ce guvernează universul pelasgo-daco-thracic / valahic (dacoromânesc / românesc-arhaic); şi* potrivit mitului celor cinci împăraţi ai elementelor, *bărbatul / eroul (Făt-Frumosul) din această lume trebuie să fie un cunoscător al firii celor cinci împăraţi-elemente de fundament biologic / social, un iniţiat în „labirinturile" stăpânite de aceştia, spre a-şi dobândi „libertatea de acţiune":* s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, într-o serie de basme cu aceşti împăraţi ai culorilor fundamentale din curcubeu (şi „împăratul albastru" exista ca stăpân absolut de ceruri, ca stăpân al orcanului de ape, al apelor primordiale / cosmice, infinite, pure – cf. VMR, 239 sqq. –, dar sub numele de *Samasua / Samoş,* ori *Zamoş / Someş* – „Soarele-Moş" / „Tatăl-Cer", „întregul cosmic" –, unde nu are ce căuta fiinţa omenească).

(X) *Mitul cosmogonic pelasgo-daco-thracic / valahic (dacoromânesc), sau al «Genezei» / «Facerii» în viziunea Cogaionului,* ori *mitul Fărtatului şi Nefărtatului.* După acest mit fundamental pelasgo-thraco-dacic / valahic (dacoromânesc), *lumile / cosmosul sunt rodul colaborării antinomiilor, de după autoscindarea Zeului-Balaur-Cosmocreator din Apele Primordiale, prin rostirea Cuvântului Dintâi, în energia plus-creatoare (Fărtat / Samasua, Dumnezeu) şi în energia minus-creatoare (Nefărtat / Nebeleizis, sau Gebeleizis, „balaurul norilor de grindină", corespunzând creştineşte Satanei / Sfântului Ilie);* mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, din aria Dacoromâniei propagându-se şi la alte popoare euro-asiatice, chiar şi la nord-americani, într-o serie de legende despre scufundarea cosmogonică, abordate şi de Mircea Eliade, în celebrul studiu, din 1951 / 1961, *Satana şi Bunul Dumnezeu: preistoria*

cosmogoniei populare româneşti (v. EDZG, 87 sqq.).

§ l Modalităţi de caracterizare a personajului literar

Modalităţile de caracterizare de personaj literar (*supra* – caracterizare de personaj / *infra* – personaj), de la „naşterea", de la „maieutica" eroului şi până la „inconfundabilul său loc" în „familia" / tipologia naţională, ori universală, privesc şi „personajul absent", ori „non-personajul" / „anti-eroul", „fant-omul" etc., dar îşi pierd parţial „valabilitatea" în acele „proze" / romane moderne în care *ens*-ul – protagonist, ori nu – „se pulverizează", semnificatul fiind „stare nouă": de conştiinţă, de super- / infra-comportament, de „pudră", ori de „lest" al fiinţei etc.

§ l Modernism

(lat. *modernus; cf.* fr. *moderne,* „recent, de curând / … / nou, care corespunde stadiului actual al progresului" > rom. *modern-* + suf. *-ism*)

Modernismul este una dintre cele două macro-direcţii fundamentale din cultura unei epoci, alături şi în aparentă antonimie cu *tradiţionalismul,* desemnând fie manifestările de exacerbare, de ieşire din orice convenţie, în formula avangardelor, îndeosebi, literare, „conduse dionisiac", fie tendinţele novatoare bine temperate, „dirijate apolinic", fie recentele ori foarte proaspetele forme de expresie „validate valoric" ale spiritului înnoitor din sferele artelor, ştiinţelor etc.

Abordând raportul *clasic-modern,* Adrian Marino sublinia: «momentul „nou" (modern) înlocuieşte în timp pe cel „vechi" (clasic), în serie infinită; din care cauză, polemica nu are o origine strict „istorică": volumul său imens, extinderea pe toate planurile existenţei duc la dilatarea enormă a noţiunilor şi sensurilor implicate, la o mare confuzie şi ambiguitate a definiţiilor; conflictul apare şi se confundă cu

primele fenomene „noi", recunoscute ca atare; de unde şi continua deplasare a reperelor şi barierelor „noutăţii" şi „vechimii", noţiuni relative, empirice, tranzitorii; tot din acelaşi motiv, germenul instabilităţii, efemerului, apoi al caducităţii şi autonegării este inclus în esenţa ideii de modern.» (MDil, 355); desigur, «marea realitate rămâne în orice împrejurare aceasta: *modernii de azi sunt clasicii de mâine.*» (MDil, 394). Profunda „reţea de vase comunicante" înlesneşte elementelor „novatoare" / „revoluţionare", dintr-o anumită epocă literară, în care ilustrează *modernismul*, să se releve – prin fireasca, temporala „clasicizare" şi graţie „mutaţiei valorilor estetice" – în epoca (perioadele) următoare, în auriferul filon al *tradiţionalismului.* Astfel, marea revoluţionare poetică din secolul al XIX-lea, aparţinând atunci sferei *modernismului*, revoluţionare circumscriindu-se conceptului autohton de *eminescianism,* se înfăţişează în secolul al XX-lea, drept expresie, „pecete stilistică" a „epocii marilor clasici", în compartimentul *tradiţionalismului.* După aceleaşi „legi", *modernismul* secolului al XX-lea, numit *stănescianism* – sau *paradoxism ontologic al limbii / Logosului* –, se va înfăţişa peste trecerea a cinci-şase decenii din secolul al XXI-lea, drept *tradiţionalism;* deoarece azi, *stănescianismul*, după remarca majorităţii criticilor literari, reprezintă cea mai mare revoluţie poetică din secolul al XX-lea, marcând ieşirea poeziei româneşti din sfera *eminescianismului.*

În critica românească, termenul este folosit mai întâi de E. Lovinescu, în sintagma «*modernism* (…) teoretic», delimitându-şi platforma ideologică (evoluând de la eclectism şi relativism) «în contradicţie poate cu temperamentul dominat de tradiţionalismul moldovenesc şi de structură clasică» (LScr, 6, 54); în esenţă, *modernismul este avangardism bine temperat*. În literatura română din secolul al XX-lea, *macro-direcţia modernismului* este reprezentată de „zgomotoasele" curente avangardiste: *futurismul, dadaismul, constructivismul, suprarealismul, lettrismul, teatrul absurdului* etc., cât şi de curentele modernismului bine temperat, unde se situează *expresionismul* şi, după modernismul resurecţional, *paradoxismul* generaţiei Labiş-Stănescu-Sorescu (1965 – 1989).

§ Modernism resurecţional

Conceptul de *modernism resurecţional* desemnează irepresibilul suflu revoluţionar antiproletcultist din cultura română, îndeosebi, din literatura noastră, începând din orizontul anului 1960 şi culminând cu „marea explozie lirică" din 1964 / 1965, suflu revoluţionar datorat generaţiei *Labiş-Stănescu-Sorescu*, generaţie ce a reînviat modernismul interbelic, în ciuda sinistrului crivăţ stalinist ce a pustiit tărâmurile artelor şi ştiinţelor din România obsedantului deceniu (1948 – 1958 / 1960), generaţie ce a înfăptuit apoi şi marea revoluţie a paradoxismului.

§ l Moduri de expunere

Modurile de expunere sunt chipuri prin care se relevă elementele din perimetrul epicului, dramaticului şi mai puţin al liricului, ca metarealitate: dialogul *(supra),* descrierea *(supra),* monologul *(infra),* naraţiunea *(infra)* etc.

§ Monografie

(cf. gr. *monos,* „unic" + *graphein*, „a scrie")

Prin *monografie* este desemnată o lucrare ştiinţifică, abordând exhaustiv un subiect, o temă – viaţa şi opera unui autor, un curent literar, o epocă, o revistă, un ziar, o instituţie, o fabrică / uzină, o ramură economică, o profesie, un partid politic, o răscoală, o revoluţie etc.

Spicuim din „galaxia" monografiilor câteva titluri foarte importante, dar „mai puţin" cunoscute: Şerban Cioculescu, «Viaţa lui I. L. Caragiale», ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Minerva (Biblioteca pentru Toţi), 1972; Al. Piru, «G. Ibrăileanu (viaţa şi opera)», ediţia a

treia, Bucureşti, Editura Minerva (Biblioteca pentru Toţi), 1971, Marian Popa, «Camil Petrescu», Bucureşti, Editura Albatros, 1972, Serafim Duicu, «Vladimir Streinu – critic, istoric literar, estetician al poeziei şi poet», Craiova, Editura Scrisul Românessc, 1977, Ioan Holban, «Hortensia Papadat-Bengescu», Bucureşti, Editura Albatros, 1985, Florea Firan, Marta Mitran, «Ramuri – studiu monografic», Craiova, Ed. Casa Creaţiei Populare a Judeţului Dolj, 1971, Pamfil Matei, «„Asociaţiunea Transilvană pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român" (ASTRA) şi rolul ei în cultura naţională (1861 – 1950)», Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, Ion Pachia Tatomirescu, «Colegiul Bănăţean – pagini monografice…», Timişoara, Editura Aethicus, 1999 etc.

§ l Monolog

(din fr. *monologue* < gr. *monologos*, „vorbire de unul singur")

Monologul este un mod de expunere constând într-un act de comunicare în desfăşurarea căruia rolurile de emiţător şi de receptor par a rămâne fixe, încât se lasă impresia unei „vorbiri de unul singur".

Spre deosebire de dialog, monologul este acţiune verbală unidirecţională, înlesnind comunicarea cu un număr mare de receptori (comunicarea în masă – dacă avem în vedere: prezentarea ştirilor în jurnalele de radio şi de televiziune, declaraţia de presă a unui demnitar, a unei instituţii, discursul rostit la un moment festiv, prezentarea unei comunicări ştiinţifice, recitarea unei poezii, predarea unei lecţii etc.); rolul emiţătorului pare a fi mai important în monolog decât în dialog. Structural, monologul îşi relevă, pe de o parte, un ansamblu de acţiuni verbale (dar şi paraverbale / nonverbale) focalizate pe receptor şi, pe de altă parte, un ansamblu de strategii prin care emiţătorul se asigură de eficacitatea acţiunilor sale asupra receptorului. Există mai multe tipuri de monolog; după relaţia cu dialogul, sunt „monologuri independente" (ce nu sunt urmare a evoluţiei unui dialog într-o direcţie) şi „monologuri inserate în dialog":

după scopul comunicării, există: *monolog narativ* (prin care se relatează o întâmplare, ori conţinutul unei opere narative, sau prin care se prezintă o epocă istorică, literară etc.), *monolog explicativ-argumentativ* (lămurind „existenţa" unui obiect, sau de ce se petrec anumite fenomene), *monolog persuasiv* (în care emiţătorul încearcă determinarea auditoriului de a acţiona într-un anumit fel – ca în discursurile electorale, ori ca în emisiunile de reclame) etc.

În teatrul antic, în ciuda corului, monologul apare de câteva ori, personajul („monologator") împărtăşindu-şi spectatorilor gândurile, ori informându-i despre unele evenimente petrecute în afara cadrului scenei, dar răsfrângându-se şi asupra acesteia. Din vremurile evmezice încoace, monologul a devenit un mod de expunere a reflecţiilor moral-filosofice – ca, de exemplu, monologul despre moarte al protagonistului tragediei «Hamlet» de William Shakespeare –, ori a căpătat – ca în teatrul romantic – dimensiunile unui discurs social-politic (sau „tiradă"); în teatrul realismului / verismului monologul îşi face apariţia rarisim. Ca „monolog" exprimând zbuciumul profund-interior al personajului se întâlneşte şi în proza psihilogică, de la I. L. Caragiale, la Camil Petrescu, G. Călinescu, M. Proust, J. Joyce ş. a.

Monologul (ca scheci) desemnează o specie umoristic-satirică, al cărei text se rosteşte la rampă de un singur actor.

În teatrul modern / contemporan, există şi situaţii când „monologul" se desfăşoară cât o piesă de teatru; monologul dă impresia a fi un *„dialog interior", ori „dialog" cu sinele, cu dublul, cu eul-oglindă,* sau *cu „personajul absent" reprezentat de „ecoul sinelui", de „replicile" ce se relevă drept „răspunsuri-ecou" la autointerpelările lansate „în scenă*", ca în celebra dramă paradoxistă, din anul 1968, *«Iona»* de Marin Sorescu; în această situaţie se spune că avem de-a face cu un *solilocviu* – monolog centrat exclusiv asupra *locutorului* (vorbitorului).

§ Monorimă

(cf. fr. *monorime*)

Prin *monorimă* se înţelege unica rimă întâlnită de la terţină / catren în sus, specifică fiind stihuirilor folclorice.

Alegem monorima -are, din „deschiderea" unei cunoscute balade dacoromânesc-folclorice, «Soarele şi Luna»: «Foaie de cicoare – / În prunduţ de mare, / Iată, că-mi răsare, / Puternicul Soare; / Dar el nu-mi răsare, / Ci vrea să se-nsoare…».

§ Monostih

(cf. gr. *monostichos,* „un singur vers / stih")

Prin monostih se înţelege fie „o strofă" dintr-un singur vers, fie „o poezie" / „un poem" dintr-un singur stih.

În literatura română, Ion Pillat este cunoscut şi prin celebrele sale «Poeme într-un vers»: *Un singur nai, dar câte ecouri în păduri…; sau: Ai spart oglinda: chipul din ţăndări nu-l culegi* («Dezamăgire»); ori: *Coboară, legănată, din frizele greceşti.* («Fata la fântână») etc.

§ Motiv

(cf. fr. *motif*)

Dinspre compoziţia unei opere, prin *motiv* este deseemnată unitatea structurală minimală, în care s-a proiectat o situaţie tipică, o semnificaţie, întru trăiri şi experienţe la rang de simbol.

Psihologia creaţiei consideră *motivul* drept cauză care a condus scriitorul spre un anume *subiect, cauză care l-a determinat pe artist* «să organizeze într-un anume fel materia de inspiraţie» (DTL, 284).

§ Motiv folcloric

Prin *motiv folcloric* se înţelege motivul specific creaţiei unui popor, îndeosebi, al celei aflate sub pecetea artei cuvântului, sau unitatea structurală minimală, în care s-a proiectat – pentru tezaurul de creaţie al unui întreg popor – o situaţie tipică sacră, o semnificaţie sacră, întru trăiri şi experienţe la rang de simbol.

Cercetătorii afirmă că «din caracteristicile motivului literar rezultă deosebirile faţă de motivul folcloric: a) motivul folcloric se interesează exclusiv de elementele conceptuale, fără să ia în considerare expresia şi, deci, valoarea estetică a operei în care apare; b) motivul folcloric e constituit dintr-un număr fix de particule subordonate, în timp ce numărul şi alegerea formanţilor motivului literar poate varia; c) motivul folcloric are aspect de element fabulativ, situaţional, concret, în timp ce motivul literar poate fi şi non-epic.» (DTL, 285). În celebra baladă folcloric-dacoromânească, *Mioriţa / Pe-o Gură de Rai*, sunt evidenţiate: *motivul transhumanţei*, *motivul complotului, motivul Mioarei Cuvântătoare, motivul testamentului protagonistului mioritic cu statut de „mesager celest" / „nemuritor", motivul alegoriei nuntirii cu cosmosul (secvenţă baladescă în care s-a conservat şi mitul armonizării ens-ului uman ca parte din sacrul întreg cosmic* – Samoş, adică Soarele-Moş / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei*), motivul Babei-cu-Brâul-de-Lână* (Terra Mater / Dochia), *motivul portretului „ideal" (misteric / iniţiatic)* etc. În legenda *Monastirea Argeşului*, se întâlnesc opt motive: motivul *zidului părăsit, motivul surpării noilor ziduri, motivul visului, motivul femeii destinate zidirii, motivul zidirii treptate, motivul conflictului feudal, motivul zborului cu aripi confecţionate din şindrilă* şi *motivul fântânii*. Reamintim şi motivele din basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte:* motivul împăratului fără urmaş, motivul dorinţei imposibile, motivul probelor depăşite, motivul dorinţei împlinite, motivul dorului de părinţi, motivul reîntoarcerii la condiţia umană etc.

§ l Motiv literar

În sens tradiţional, *motivul literar* desemnează „o componentă structurală a textului oricărei opere literare”, componenta ideatică fiind „o schemă conceptuală tipică”: «motivul se constituie concret prin fuziunea intimă, într-un tot de nedisociat, a schemei conceptuale – elementul *semnificat* – şi a formei verbale – elementul *semnificant;* datorită componentei formale, motivul devine un factor însemnat al stilizării estetice, într-o structură artistică, a materiei de inspiraţie şi a ideii conducătoare» (DTL, 285).

În majoritatea situaţiilor, motivul este «explicit numit în operă printr-un cuvânt, o sintagmă sau o propoziţie; se poate însă întâmpla ca motivul să nu fie explicit desemnat printr-un element lingvistic, fiind prezentat numai simbolic sau sugerat prin imagini (motivul terorii, de exemplu); studiul motivului trebuie să cuprindă, de aceea, atât purtătorii schemei conceptuale (factorii fonici, muzicali, morfologici, sintactici, lexicali – şi mai ales cuvintele-cheie), cât şi schema conceptuală» *(ibid.).* Motivele literare sunt specializate pe genuri / specii: «motive *lirice* (noaptea, despărţirea, singurătatea), motive *dramatice* (fraţii duşmani, uciderea unei rude)» etc.; se mai clasifică – după numărul de trăsături cu care le înzestrează autorul – în *motive dezvoltate, subdezvoltate şi supradezvoltate*; după raportul subiect creator – motiv, există motive ale eului, motive ale relaţiilor intersubiective, motive ale relaţiilor «cu colectivitatea socială, cu natura, cu supranaturalul etc.»; în funcţie de locul lor în opera literară, există *motive centrale / fundamentale* (apar şi ca laitmotive), *motive laterale / secundare* şi *motive „oarbe*, irelevante pentru desfăşurarea acţiunii”. (cf. DTL, 285).

Motivul în structuralism. Deosebit de interesantă este şi abordarea *motivului* de către structuralism. Pentru Roland Barthes, motivul este *lexie*, adică „spaţiul cel mai bun în care se poate observa un sens”: pentru Tomaşevski, motivul rămâne „cea mai mică particulă a materiei tematice”: Propp vede în fiecare cuvânt dintr-o propoziţie un posibil motiv; «A. Greimas, în *Semantica structurală,* numeşte *seme* categoriile semantice a căror conjuncţie formează sensul cuvântului»; din perspectivă sintactică (înlănţuire / contiguitate), mai multe *seme*

constituie o listă de *predicate*; din perspectivă semantică (asemănare / opoziţie între ele), *seme*-le se constituie într-o listă de *motive*. După acţiunea descrisă, Tomaşevski distinge între *motivele dinamice* (care modifică situaţia) şi *motivele statice* (neschimătoare de situaţie); opoziţia tomaşevskiană este preluată de Greimas; în funcţie de rolul lor în naraţiune, Tomaşevski consideră două categorii de motive: (1) *motivele asociate* – adică motivele «ce nu pot fi omise fără a distruge succesiunea epică» – şi (2) *motive libere* – sau motivele «ce pot fi îndepărtate fără a schimba succesiunea cronologică şi cauzală a evenimentelor; pornind de la „opoziţia" celor două categorii, Roland Barthes a botezat motivele asociate *funcţii* şi motivele libere *indici*. (cf. DTL, 286).

Aşadar, din punctul de vedere al structuralismului, *motivul* este cea mai mică unitate semnificativă a unui text; construcţia subiectului constă dintr-o „ţesătură" de motive: *conexate / asociate, libere, incidentale* (care trenează povestirea, solicitând alte motive întru sporirea „efectului de retardare"), *dinamice, statice;* se consideră că dintr-o combinaţie de minimum trei motive rezultă o *secvenţă;* „motivul participă la temă" etc.

§ Mutaţia valorilor estetice

Mutaţia valorilor estetice este o teorie lovinesciană despre perceperea diferită, de la o epocă la alta, a elementului estetic, despre „proiecţia" valorii din planul sincronic în planul diacronic datorată lucrării „spiritului veacului" ce generează „o iremediabilă prăpastie" între emiţător şi receptor, „prăpastie de gustibus", peste care pot trece numai erudiţii, iniţiaţii.

Al VI-lea volum din monumentala lucrare a lui E. Lovinescu, «Istoria literaturii române contemporante», poartă chiar titlul *Mutaţia valorilor estetice* (1929). Această teorie lovinesciană încearcă să găsească o justificare „salturilor dintr-o literatură": înrâuririle externe sunt necesare, dar ele nu sunt capabile „să inventeze" o cultură; ele

sunt un soi de catalizatori pentru elementul autohton, având astfel un rost modelator şi ajutând o cultură / literatură să se regăsească, să se sincronizeze. (v. *infra* – sincronism).

§ l Narator

(cf. fr. *narrateur,* „povestitor")

Naratorul este cel ce povesteşte, cel ce relatează evenimente / întâmplări, în succesiuni de momente.

În „prima vârstă" a genului epic, autorul a fost şi narator. În proza românească, istoria relaţiei *autor-narator* este deosebit de interesantă. Autorul, vocea auctorială, până în orizontul anului 1930, se identifică în narator, caracterizându-se prin omniscienţă, ubicuitate etc. În romanul «Ciocoii vechi şi noi» de Nicolae Filimon, de exemplu, «autorul îşi asumă funcţiile naratorului, povestind metodic totul: cadru social, evenimente, acţiuni, personaje; omniscient, autorul-narator „ştie" totul despre personaje, despre structura lor psihică, despre trecutul, prezentul şi viitorul lor» (IANConv, 62); autorul-narator „se află", în acelaşi timp narativ, în mai multe locuri din roman (ubicuitatea auctorial-narativă).

Începând cu proza realismului, vocea auctorială coincide cu vocea naratorului, din dorinţa epicului creator de a fi cât mai obiectiv, cât mai imparţial, ca în bildungsromanul «Amintiri din copilărie» (1881) de Ion Creangă, ca în macronuvela «Moara cu noroc» (1881) / romanul «Mara» (1906) de Ioan Slavici, ca în «Arhanghelii» (1914) de Ion Agârbiceanu, ca în «Ion» (1920) / «Pădurea spânzuraţilor» (1922) de Liviu Rebreanu, ca în «Zodia Cancerului» (1929) / «Baltagul» (1930) de Mihail Sadoveanu etc. Dincoace de orizontul anului 1930, „vocile auctoriale" lasă impresia de a fi trecut definitiv „la subsolul epicităţii", ori în seama naratorului / naratorilor, graţie rafinării şi ponderii stilului indirect-liber, ceea ce duce la apariţia unor personaje / eroi de mare complexitate „analitică", de la *personajul-idee-în-tangenţă-la-absolut*, ca Ştefan Gheorghidiu, din

«Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război» (1930) şi de la *„protagonistul-absent",* George Demetru Ladima, din «Patul lui Procust» (1933), din celebrele romane ale lui Camil Petrescu, la *personajul-reflector* (Mini, Nory ş. a.), la *personajul-casă / cetate-vie (oraş),* din celebrul *ciclu al Hallipilor* («Fecioarele despletite», din 1926; «Concert din muzică de Bach», din 1927; «Drumul ascuns», din 1933; «Rădăcini», din 1938) de Hortensia Papadat-Bengescu, sau la *personaje-idei-"cristale / poliedrice*", ca în epica expresionismului, absurdului, paradoxismului etc.

§ l Naraţiune

(lat. *narratio,* „povestire, istorisire*":* cf. fr. *narration*)

Naraţiunea este categoria estetico-literară specifică epicului, desemnând istorisirea / relatarea unor evenimente / întâmplări, în succesiuni de momente.

Dicţionarele de termeni literari clasifică naraţiunile după multiple criterii. După *formă,* se disting *naraţiuni în versuri* – baladă, colindă, epic-poem, epopee, oraţie de nuntă etc. – şi *naraţiuni în proză* – nuvelă, povestire, roman, schiţă etc. După *raportul narator-operă,* există *naraţiune subiectivă* şi *naraţiune obiectivă*. După *forma de materializare a expresiei narative,* întâlnim *naraţiuni lingvistice, în diversitatea stilurilor funcţionale* (beletristică, istorică etc.) şi *naraţiuni nonlingvistice* (de exemplu, naraţiunea sculptată a Columnei Decebalo-Traiane din Roma; sau naraţiunea vitraliilor, naraţiunea cinematografică, electronică etc.). Ştiinţa al cărei obiect de cercetare este naraţiunea se numeşte *naratologie*. Între categoriile naraţiunii se evidenţiază: 1) *timpul naraţiunii* prin care se stabileşte raportul dintre timpul *povestirii* şi timpul *discursului;* 2) *aspectul naraţiunii* – «modul în care povestirea este percepută de către narator (punctul de vedere)»; 3) *modalitatea naraţiunii* – «modul în care naratorul expune povestirea: prin *reprezentare,* când evenimentele se desfăşoară, prin intermediul *dialogului,* în faţa noastră, ca în *dramă,* sau prin *relatare,*

când autorul relatează faptele, ca în *cronică.*» (DTL, 290 sq.).

§ Naturalism

(cf. fr. *naturalisme*)

Naturalismul este un curent literar care înseamnă un soi de „realism exacerbat", apărut mai întâi prin şcoală franceză, în vogă, între orizonturile anilor 1865 / 1870 şi 1890 / 1900, promovând: (1) surprinderea realităţii „crude", „dure", „într-o nuditate elementară", cu trivialităţile, cu scenele barbariei, grotescului, monstruosului, urmărite până „în fibrele anatomice", până în sferele ereditare etc.; (2) o viziune eminamente fiziologică asupra condiţiei umane; (3) accentuarea manifestărilor din perimetrul instinctualităţii; (4) cultivarea unui deosebit interes pentru cazuri / stări patologice; (5) o carte ce se înscrie în direcţia naturalismului trebuie să fie „o fotografie a realităţii", „fără a selecta" cumva semnificativul, substituindu-se „caracterele" cu „temepramentele" etc.

Émile Zola (1840 – 1902) este scriitorul ce a articulat estetica naturalismului / zolismului (v. *infra* – zolism), atât teoretic, prin *Le roman expérimental / Romanul experimental*, cât şi printr-o operă exemplară, întregul ciclu romanesc de douăzeci de romane „reunite" sub titlul *Les Rougon-Macquart / Familia Rougon-Macquart*. În prefaţa la romanul *Thérèse Raquin*, Emil Zola îşi expune cîteva dintre principiile estetice cărora le rămâne fidel în întregul ciclu romanesc *Les Rougon-Macquart / Familia Rougon-Macquart*: «În „*Thérèse Raquin*", am vrut să studiez temperamente, iar nu caractere. Aici e toată cartea. Am ales personaje complet dominate de nervii şi de sângele lor, lipsite de liberul arbitru, târâte în fiecare act al vieţii lor de fatalitatea cărnii. *Thérèse şi Laurent sunt nişte brute omeneşti, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărţuirea surdă a patimilor, impulsurilor instinctului, detractările cerebrale survenite în urma unor crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unor nevoi fizice. Crima pe care o săvârşesc este*

o consecinţă a adulterului lor (…), remuşcările lor reprezintă oo simplă dezordine organică, o răzvrătire a sistemului nervos extrem de încordat. Sufletul este cu totul absent, o recunosc, pentru că aşa am vrut să fie (…). Scopul pe care l-am urmărit înainte de toate a fost un scop ştiinţific (…). Am arătat tulburările profunde ale unei firi sangvine în contact cu o fire nervoasă.». Mai fiecare capitol, ne încredinţează autorul în continuare, este „studiul unui curios caz de fiziologie": în eroi ca Thérèse, Laurent ş. a., Émile Zola şi cei din şcoala sa, care a devenit europeano-americană (francezilor – Guy de Maupassant, Alfonse Daudet, Octav Mirbeau, Henry Becque ş. a. –, li s-au alăturat: dramaturgul german Gerhart Hauptmann, prozatorii români I. L. Caragiale, Liviu Rebreanu ş. a., scriitorii ruşi: F. M. Dostoievski, A. P. Cehov, M. Gorki ş. a., romancierii americani: Jerome David Salinger, John Ernst Steinbeck, Erskine Caldwel, Truman Capote ş. a.), *au căutat animalul şi n-au văzut decăt animalul, „notând scrupulos senzaţiile şi actele acestor fiinţe", făcând „pe trupuri vii operaţia analitică pe care chirurgii o fac pe cadavre". Admirabil a deschis căile naturalismului / zolismului în proza românească I. L. Caragiale, prin nuvelele psihologic-fiziologice, «O făclie de Paşte», «În vreme de război» etc., unde a aplicat în mod special următorul său principiu estetic „declarat": «simt enorm şi văd monstruos». Marele dramaturg şi prozator român din epoca simbiozei clasicism-romantismului paşoptist-unionist valah şi a deschiderilor spre realism, a fost secundat în această direcţie de Barbu Ştefănescu Delavrancea, L. Rebreanu, Mihail Sorbul, G. M. Zamfirescu ş. a.*

§ Neologism

(cf. fr. *néologisme*)

Prin *neologism* este desemnat orice cuvânt nou-creat într-o limbă, „cu proaspăt circuit lingvistic deci", ori un cuvânt „împrumutat" ca „absolut-necesar" într-o altă limbă, dintr-altă limbă, unde a fost creat „nu prea demult", în *clasa / categoria lexical-fonetic-stilistică a neologismelor* dintr-o limbă, în antonimie cu clasa arhaismelor, *reunindu-se cele mai noi cuvinte, „fonetisme", ori construcţii (locuţiuni,*

expresii, îmbinări sintactice) „proaspăt-intrate în uz" etc.

Neologismele – fie că sunt creaţii interne (desemnând noi produse inventate de un popor, graţie savanţilor / geniilor, talentelor pe care le are în domeniile mecanicii, medicinei, electronicii etc.), fie că sunt din categoria împrumuturilor lexicale – cunosc o perioadă de consolidare prin comunicare scrisă a „adaptărilor fonetice": cuvântul *fotbal,* de exemplu, împrumutat pe la începutul secolului al XX-lea, din limba engleză, cum, de altfel, şi cuvântul *blugi,* din engleza americană, s-au pronunţat până spre mijlocul secolului respectiv, *futbol* şi *bluginşi*, scriindu-se de către cunoscători – şi pronunţându-se corect – ca în limba engleză, *foot-ball, blue-jeans*; a trecut o bună perioadă de consolidare prin comunicare scrisă a „adaptărilor fonetice", în funcţie de pronunţia / scrierea majorităţii vorbitorilor de limbă română, cam până în orizontul anului 1980, de când termenilor respectivi li se aplică principiul fonetic de rostire / scrirere, specific limbii române: *fotbal, blugi*. În secolul al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea, majoritatea neologismelor din limba română îşi relevă sursa în limba franceză (*abac, abajur, abandon, abataj, abator, abces, a abdica, abdominal, aberaţie, abil, abis, a aboli* etc.), fiind în respectiva perioadă limba cu cel mai mare circuit universal (decis de diplomaţie / politică, tehnică / tehnologie etc.). Dar de când limba engleză şi-a câştigat „statutul de limbă cu circuit mondial de rangul întâi", îndeosebi, din a doua jumătate a secolului al XX-lea încoace, în limba română se înregistrează o avalanşă de neologisme anglo-americane („anglicisme"), unele scriindu-se / pronunţându-se în conformitate cu principiul fonetic (fiind deja adaptate / „consolidate") – *baschet, bifetc, clip, dribling, fan, ghem, gol, hit, lider, management, marketing, meci, miting, ring, sandviș, scor, set, smoching, spicher, spot, supermarket* etc. –, altele (cele încă „neadaptate"), scriindu-se – decamdată – fără aplicarea principiului fonetic al dacoromânei: *body-guard* (termenul desemnând *gardă de corp,* dar folosit greşit în mass-media, în expresii ca: *body-guarzii discotecii, magazinului, restaurantului* etc., o uzină, un magazin, un restaurant etc., neavând „pază de corp", ci *paznici*, sau „agenţi de pază"), *chewing-gum, design, designer, hold-up, hot-dog, living-room, outsider, picup, popcorn, show, talk-show, top-secret,*

walkman, week-end etc.

§ l Neomodernism

(din *neo-,* „nou" + *-modern-,* „nou, recent" + suf. *-ism*)

Conceptul de *neomodernism* (utilizat de o parte dintre criticii / istoricii şi teoreticienii literari) – în sinonimie cu *modernism resurecţional* (sintagmă mai potrivită, folosită de cealaltă parte a criticilor / istoricilor şi teoreticienilor literari spre a evita pleonasmita, „nou-*nou*-ismul", primului termen) – desemnează puternicul suflu revoluţionar antiproletcultist din cultura română, îndeosebi, din literatura noastră de după „marea explozie lirică" din 1964 / 1965, suflu revoluţionar datorat generaţiei *Labiş-Stănescu-Sorescu*, generaţie ce a reînviat modernismul interbelic, în ciuda sinistrului crivăţ stalinist ce a pustiit tărâmurile artelor şi ştiinţelor din România obsedantului deceniu (1948 – 1958 / 1960), generaţie ce a înfăptuit apoi şi marea revoluţie a paradoxismului (v. *supra* – modernism resurecţional).

§ Notă

(lat. *nota*, „semn de recunoaştere")

Prin *notă* este desemnată o scurtă însemnare, sau o indicaţie, ori o remarcă, sau „un micro-comentariu", cuprinzând lămuriri, sau informaţii, asupra unui cuvânt / concept, asupra unei probleme etc., din textul la care se face referinţă.

Cuvântul / conceptul (sintagma) la care se referă nota poartă în dreapta sus o cifră (superscript); *nota este amplasată „la subsolul" (*în josul) paginii, ori la sfârşitul unui capitol / volum, scriindu-se cu litere mai mici decât cele din textul de bază.

§ l Nuvelă

(cf. fr. *nouvelle*)

Nuvela este specia genului epic cu un „plan” / „panou” central-acţional, unde este proiectat un erou „excepţional”, sau un „tandem protagonist”, suţinut, ori „antrenat” din „planuri” / „panouri” complementare de un număr restrâns de eroi (inclusiv cel „colectiv”), într-un conflict narativ concentrat.

Dinspre esteticile literare, se vorbeşte despre *nuvelă clasicistă, romantică, realistă, naturalistă, sămănătoristă, poporanistă, expresionistă, paradoxistă* etc.; după alte criterii, nuvelele mai sunt clasificate în: *fantastice, filosofice, istorice, psihologice* etc.

În „decaedrul de aur” al nuvelei româneşti se relevă: «Alexandru Lăpuşneanul» de C. Negruzzi, «Moara cu Noroc» de Ioan Slavici, «În vreme de război» de I. L. Caragiale, «Catastrofa» de Liviu Rebreanu, «De la noi, la Cladova» de Gala Galaction, «La Ţigănci» de Mircea Eliade, «Mistreţii erau blânzi» de Ştefan Bănulescu, «Duios Anastasia trecea» de Dumitru Radu Popescu, «Dincolo de nisipuri» de Fănuş Neagu şi «Reîntoarcerea posibilă» de Sorin Titel (nuvela lui Fănuş Neagu este abordată şi ca povestire; nuvelele lui Ioan Slavici şi Sorin Titel sunt privite şi ca „microromane”).

§ Obiectivare

(din infinitivul lung al verbului *a obiectiva* < fr. *objectiver*)

Prin *obiectivare* se înţelege, fie considerarea unui lucru ca existând în afară de conştiinţa omului şi independent de ea, fie o categorie filosofic-estetică a implementării capacităţii artistului în a metamorfoza / sublima forţele, aptitudinile, gândirea umană, meditaţiile / sentimentele sale, în „calităţi ale realului”, în rezultate cu o existenţă obiectivă, adică, hartmanian spus, în realizarea unei făpturi / făptuiri reale, durabile, în care se relevă un conţinut spiritual.

§ Obiectivitate

(cf. fr. *obiectivité*)

Prin *obiectivitate* este desemnat raportul de adecvare între „real-intimul" univers al operei de artă şi „real-exteriorul" lumii ca „existenţă şi valoare independente de spirit", raport determinat de capacitatea de reflectare a unui eu artistic pus ca „oglindă" într-un anumit unghi de subiectivitate a mediului social / fizic.

§ Odă

(cf. fr. *ode* < gr. *ode* „cântec")

Oda este specia genului liric în care se dă expresie – elevat, solemn – unui elan admirativ faţă de Patrie / Limbă, faţă de un Ideal / Idee, faţă de o personalitate excepţională, eroică, faţă de un eveniment crucial etc.

În antichitatea greco-latină, oda a fost asociată cu cântecul, într-un cadru sublim-sărbătoresc. Poeţii evmezici / moderni au renunţat la cântec, păstrând doar sublim-sărbătorescul. În „deschiderea" odei, se află întotdeauna o invocaţie retorică.

În „decaedrul de aur" al odei româneşti se înrăzăresc: «Cine-şi face zid de pace…» (1673) de Dosoftei, «La Patrie» de Gh. Asachi, «Odă ostaşilor români» de Vasile Alecsandri, «Odă (în metru antic)» de Mihai Eminescu, «Belşug» de Tudor Arghezi, «Odă simplissimei flori» de Lucian Blaga, «Bălcescu trăind» de Ion Barbu, «Laudă Limbii Române» de Petre Ghelmez, «Odă bucuriei» de Nichita Stănescu şi «Odă la steaua Limbii Române» de Ion Pachia Tatomirescu: *Limbă Română, stea din Carpaţi, / Născătoare eternă luminii de fraţi, / Roind printre nouri, lucind sub păduri, / Bezna stufoasă ne-o-nflorişi în răsuri…! // Limbă Română, steauă-n Carpaţi, / Ne-ai tot dus în lumină*

din taţi-împăraţi – / Şi-n partea de inimă a Istrului sfânt, / Columnă de munte ne-ai făcut şi cuvânt; // Şi matca, de nuntă, îmbobocit-ai frumos, / La curcubeul ce flutură-n cerul de os, / Lăstărindu-l zilnic în miresme şi-n zei, / Cu-a laptelui spumă, cu-argele de miei…! // Limbă Română, stea din Carpaţi / Ne-ai strâns între raze ca mama pe fraţi. / Pustiuri de hoarde printre noi au trecut: / Ne-nvinşi, ne-ntremaşi sub al soarelui scut – // Scut care are-n Alba Iulia casă / Şi Mihaiul Viteaz, lumânare la masă – / El, flacără sacră, în boltă semeţ, / Din Tisa la Nistru, sub cer-Voroneţ – / Chiar dacă imperii tăiară zarea la Prut, / Mihaiul-Viteaz e-n toţi renăscut…! // Limbă Română, stea-n Vârful cu Dor, / Nuntitu-ne-ai sorii în val-Tricolor: / Limbă Română, fagure de miere, / Lamură-flamură, eternă-nviere…! (TPaz, 39 sq.).

§ Oniric / onirism

(cf. fr. *onyrique / onirisme*)

Oniric este tot ceea ce ţine, tot ceea ce se referă la vis, incluzându-se şi delirul, ori halucinaţia, în vreme ce *onirismul* desemnează o direcţie artistică inaugurată de romantici, ori o structură estetică rezultată din fluxul spontan al unei conştiinţe auctoriale, autoproiectată în sfera visului, opusă celei realiste.

§ Oraţie (de nuntă)

(lat. *oratio,* „cuvântare")

Oraţia (de nuntă) este o specie epic-teatral-folcloric-dacoromânească, „pusă în act" la nunţile tradiţionale, de la sate, când alaiul mirelui ajunge în faţa curţii / casei miresei şi când conăcarul-actor-improvizat rosteşte un amplu oralo-text versificat, o alegorie „gradată" despre un tânăr împărat – care se identifică în persoana mirelui – aflat la vânătoare de căprioare, bineînţeles, însoţit de oşteni (alaiul de nuntaşi), ce dă de urme de zână,

metamorfozată sau nu în căprioară (aluzie la mireasă), hotărându-se s-o afle cu orice preţ şi s-o ducă la palatu-i, să-i fie soţie-mpărătească, rostire conducându-se după un scenariu „bine articulat", între elementele de fabulos, de „nupţial solemn", fiind abil-strecurate momente comice („înscenarea asediului casei-cetate a miresii", „capitularea", „luarea prizonierilor", „oferirea ploscăi", „întâlnirea socrilor" etc.), în acompaniamentul lăutelor, în „horele" adecvate momentelor, într-un teatru viu, antrenând toată comunitatea.

În 1869, în târgul Urziceni de Ialomiţa, exista un vestit conăcer, G. Rafailă, care a rostit o amplă oraţie şi «la nunta d-rei Stoica», după cum aflăm din nota însoţitoare a lui G. Dem. Teodorescu: «…Junele nostru împărat, / Frumuşel mi s-a sculat / Într-o zi de dimineaţă, / Dup-a norilor roşeaţă. / Vrând să plece-n vânătoare / Cu tineri, cu pompă mare, / S-a sculat, s-a gătit bine, / S-a armat cum se cuvine / Şi, luând bucium, îndată / Buciumă cu el o dată. / Strânse el ostaşi mulţime, / Tot voinici de călărime – / Şi ageri, cu măiestrie / La arc şi vânătorie. / Apoi, cu ei, pe răcoare, / A plecat la vânătoare. / Să-noureze, / Să vâneze / Munţii / Cu dealurile, / Pădurile / Cu umbrele / Şi văile / Cu luncile. / (…) / Dar se părea c-o nălucă / Îi tot zicea să se ducă. / El cu arc, săgeata-n mână, / Ajunse la o fântână / Şi, văzând urmă de fiară, / Aci toţi descălicară / Să se uite, să privească / Şi urma să o ghicească. / Stând dar astfel fiecare / Şi privind-o cu mirare, / Unii-au zis că e de zână / (Aib-o-mpăratul de mână!), Alţii că-i floare crăiască / (Aib-o-mpăratul mireasă!). / (…) / Şi cu inima-nfocată, / Plecă pe urma-i îndată. / După dânsa se tot duse / Până văzu că-l aduse / Cu toată oştirea noastră / Drept curţile dumneavoastră, / Unde a zărit o floare / Ca o stea strălucitoare. / (…) / Este carte lătinească: / Puneţi ca să v-o citească! / De nu ştiţi, ca de cărbune / Vă feriţi mâna a pune, / Şi chemaţi popa să vie, / Că el lătineşte ştie; / Dar nu vrunul barbă-lungă / Trei zile să nu-i ajungă, / Nici vreun cu barba rară / Să ne ţie pân' deseară, / (…) / Ci, cum vedeţi, plosca noastră / Cu vin de la Dealul-Mare / (Când beţi, căciula vă sare!) / Cu vin de la Valea-Lungă / (Când beţi, faceţi gura pungă!) / Poftiţi de-nchinaţi o dată, / Vă udaţi gura căscată, / S-o treceţi din mână-n mână, / Să ne daţi pe acea zână / S-o ducem la împăratul / Şi să contenim tot sfatul…» (TPp, I, 119 –

123).

§ Orfic / orfism

(cf. fr. *orphique* / *orphisme*)

Orfic înseamnă tot ceea ce se referă la Orfeu, fiul lui Oiagru, legendar rege pelasgo-thrac, ori caracteristica unui text, a unei poezii, care trimite la cele 88 de imnuri păstrate de la nemuritorul poet pelasgo-thrac, text / poezie aparţinând ezotericului, misteriosului / iniţiaticului etc., în vreme ce *orfismul* desemnează mişcări religioase, sau literare, de tip misteric / iniţiatic, pornind de la principiul potrivit căruia sufletul este de natură divină, corpul fiindu-i mormânt *(soma – sema)*, ori, în general, de la principii de pe lamelele de aur cu inscripţii zalmoxiano-orfico-pythagoreice descoperite la Petelia / Thurium, dar şi de la principii moderne ţinând de sfera „artei pure" etc.

Reproducem două inscripţii zalmoxiano-orfico-pythagoreice de pe lamelele de aur de la Petelia-Thurium, unde reverberează nunta cosmică din arhicunoscuta baladă valahă / dacoromânească, «Pe-o Gură de Rai»/ «Mioriţa»): «Sunt Fiul Pământului şi al Cerului Înstelat, dar sunt de seminţie cerească, s-o ştiţi şi voi…!»; «Eu vin să-ţi cer mâna ca unul pur dintre cei puri, o, Crăiasă-a-Lumii…! Căci şi eu mă mândresc cu apartenenţa la prea-fericita voastră seminţie…».

§ l Oximoron

(cf. fr. / lat. *oxymoron* < gr. *oxys* „ascuţit, inteligent, picant" + *moros*, „năuc")

Oximoronul este figura de stil ce constă în sintagmarea surprinzătoare de catharsis a două sau mai multe cuvinte aparent-incompatibile, „în cheia" paradoxului.

Este cultivat în poezia română încă din orizontul anului 370 d. H.:

«Tu, Întrupatul-în-Om întru mântuirea-i, n-ai strigat frica-n pântecul Fecioarei, / Tu, Biruitorul-din-Suliţa-Morţii, deschis-ai credincioşilor poarta-mpărăţiei cerurilor…» (Niceta Remesianu, *Te, Deum, laudamus… / Pe Tine, Doamne, Te lăudăm…*); «Suferinţă, tu, dureros de dulce…» (Mihai Eminescu, *Odă – în metru antic*); «Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mântuit azur…» (Ion Barbu, *Din ceas, dedus…*); «O Golgotă şeasă…» (Tudor Arghezi, *Galere*); «Negru soare, negru soare / a plecat să se însoare…», sau: «-Zoria,-n umărul tău, / locuieşte-un zeu! / Vine iar să ne lumine / rădăcina-Nime / şi-n înalt, şi-n adâncime, / şi-n ninsori de-ntunecime…» (Ion Pachia Tatomirescu, *Demon, 1 / Balada Zoriei…*) etc.

Tudor Vianu (*supra,* «Epitetul»), abordând epitetul eminescian, desemnează oximoronul prin sintagma *epitet antitetic:* «Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. *bulgăr de granit, Împărat şi proletar*), dar poetul leagă de acest cuvânt un epitet antitetic, când vorbeşte de *bulgări fluizi* Ţai izvoarelorţ *(Călin).* Tot astfel noţiunea de *farmec* se leagă îndeobşte cu reprezentarea unor sentimente plăcute: poetul îi atribuie însă un epitet antitetic, atunci când vorbeşte de *farmec dureros (Povestea teiului).* Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, aşa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului, o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii şi a voluptăţii, fie că asocierea aceasta se produce între nume şi determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen: *amoroasă-dulce jale (Strigoii), dulce jale (Călin), A privirei ei tiranică dulceaţă (Rime alegorice), (…) ucigătoare visuri de plăcere (Iubind în taină…).* Frecvenţa destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoţiile tipice ale poetului.» (VSS, 166 sq.).

§ Pamflet

(cf. fr. *pamphlet*)

Pamfletul este specia lirică / epică satiric-vitriolantă, în versuri sau în proză, unde sunt înfierate atitudini, fapte, concepţii negative etc.

În literatura română, specia este cultivată de la Dimitrie Cantemir, Ion Heliade Rădulescu şi Al. Macedonski, la Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Marin Sorescu, Corneliu Vadim Tudor ş. a.

§ Panteism

(cf. fr. *panthéisme*)

Panteismul este o concepţie filosofic-religioasă potrivit căreia Dumnezeu şi Natura sunt identice, în literatură manifestându-se prin cultul / divinizarea naturii, prin imaginea ens-ului integrat armonic în marele întreg cosmic şi comunicând firesc cu elementarele regnuri.

§ Pantum

(cf. fr. *pantoum* < malaezianul *panthum,* „cântec bifurcat")

Pantumul este o poezie cu formă fixă, în care al doilea şi al patrulea vers dintr-un catren formează primul şi al treilea vers din catrenul următor, în fiecare strofă dezvoltându-se „paralel-invers" două serii de imagini, două teme distincte şi contrastante, versul din „deschiderea" poeziei fiind şi „vers de închidere".

Eugeniu Speranţia, abordând şi această formă fixă, preponderent lirică, ivită în literatura română pe filieră franceză, tocmai din Malaezia, subliniază: «Ceea ce caracterizează „pantumul" este regula conform căreia (cum explică Th. de Banville în al său „Mic tratat de poezie franceză") în tot cuprinsul poeziei trebuie să alterneze „două sensuri", adică două preocupări ale minţii: „un sens în primele două versuri ale fiecărei strofe, celălalt în ultimele două versuri ale

strofei”.»; «Despre aceste sensuri paralele, Banville observă că, deşi cu totul diferite, ele se amestecă, îşi corespund, se completează şi se pătrund între ele prin delicate şi insensibile raporturi de sentiment şi armonie» (SpPoe, 81 sq.), ca şi în celebrul pantum semnat de Cincinat Pavelescu: *Vântul smulge frunza moartă / Pe pustiile cărări. / Raza gândului mă poartă / În albastre depărtări… // Pe pustiile cărări / Toamna zvântură nisipul. / În albastre depărtări / Parcă-i văd şi astăzi chipul. // Toamna zvântură nisipul / Presărat cu frunze de-aur. / Parcă-i văd şi astăzi chipul / Sub al buclelor tezaur…// (…) // Simte crângul c-o să moară, / Pe când frunza-i plânge-n vânt… / Nestatornica fecioară / Mi-a făcut un jurământ; // Pe când frunza-i plânge-n vânt, / Se-ntristează văi şi lunci. / Mi-a făcut un jurământ… / Unde-i vremea de atunci? // Se-ntristează văi şi lunci / Suferind aceeaşi soartă… / Unde-i vremea de atunci? / … Vântul smulge frunza moartă.*

§ Parabolă

(cf. fr. *parabole* < lat. *parabola,* „comparaţie”)

Conceptul de *parabolă* evoluează de la anticele povestiri religioase încifrând în planul lor figurat o morală / învăţătură, la modernele desfăşurări narative de tipul macronuvelei / romanului, privind „condiţia umană”, „invincibilitatea omului”, „inaccesibilul”, „limitele tragic-existenţale” etc.

Franz Kafka (1883 – 1924), în «Procesul» / «Der Prozess», realizează o amplă parabolă despre autoritate, lege şi sancţiune. Ernest Hemingway (1899 – 1961), în macronuvela / microromanul «Bătrânul şi Marea» / «The Old Man and the Sea», dezvoltă o parabolă a condiţiei umane, „a invincibilităţii omului”. Protagonistul naraţiunii, bătrânul Santiago, pescar dintr-un sat cubanez de coastă, iese la pescuit, în larg, pe Gulf-Stream, şi, „ocolitului de noroc” *(salao)* vreme de optzeci şi patru de zile, tocmai într-a optzeci şi cincea zi i se prinde „în undiţă / harpon” un marlin (uriaş peşte-spadă); lupta îndârjită dintre om şi peşte durează două nopţi şi două zile, marlinul trăgând barca după el

în larg; răpus până la urmă, marlinul nu poate fi ridicat „la bord”: bucuros că a prins „peştele vieţii”, Santiago îl remorchează, îndreptându-şi barca „împovarată” spre ţărm; dar pe drumul de întoarcere, este descoperit de rechinii ce, în ciuda „ameninţărilor / înfruntărilor pescarului bătrân”, îi devorează „ihtiocomoara”, Santiago ajungând la mal doar cu scheletul marlinului.

§ Paradigmă

(lat. / gr. *paradigma / paradeigma*, „model”)

Paradigma desemnează fie totalitatea formelor flexionare ale unui cuvânt, fie orice clasă de elemente lingvistice, indiferent de principiul ce guvernează reunirea lor, adică „grupurile asociative” din concepţia lui Ferdinand de Saussure.

§ Paradoxism

(din *paradox < gr. paradoxon, „contrar aşteptării, extraordinar*” + suf. -*ism*)

Paradoxismul desemnează: *fie o figură de retorică* prin care se dă impresia că se unesc două elemente aparent contrare, *fie curentul literar fundamentat de generaţia Labiş-Stănescu-Sorescu*, imediat după resurecţia modernistă ce a culminat cu „marea explozie lirică” din 1964 – 1965, curent apărut ca reacţie la paradoxurile sociale din România regimurilor de tip totalitarist-comunist, ca reacţie la limitele tragic-existenţiale ale *ens*-ului din a doua jumătate a secolului al XX-lea, sau ca reacţie la reificarea fiinţei umane, ca reacţie împotriva literaturii şablonarde, aservită dictaturii, ca reacţie împotriva „filosofiei” / „dialecticii marxist-leniniste”, ori ca reacţie împotriva curentelor literare / filosofice anterioare, „realismul socialist” / „umanismul socialist” (aflate în slujba făuririi unui *homo sovieticus român*), sau ca reacţie la „nihilistele” curente de avangardă, *estetica*

paradoxismului promovând următoarele principii: (1) conjugarea – la moduri lirice, epice, dramatice – a paradoxurilor existenţiale ale secolului; (2) dinamitarea miturilor fundamentale pelasgo-daco-thracice / valahice (dacoromâneşti-arhaice) şi ale omenirii întregi, sublimarea / rafinarea mitemelor, relevând noua demiurgologie, cu omul în centrul „genezelor" / „universurilor" (cosmosului), eroul liric, epic / dramatic substituind ori trecând în „plan secund" Demiurgul (Atoatecreatorul / Atotştiutorul, Divinitatea Fundamentală); (3) revoluţia *semnificantului* împotriva *semnificatului,* operând predilect cu *semnificantul născător de semnificat,* decretând biblic, paradoxist / „antimarxist", că *materia decurge din Cuvânt,* întrucât cuvântul este „materie" (*informaterie*, de fapt), întrucât şi cuvântul are o structură similară structurii atomului, „repetând structura materiei": (4) „spargerea" infinitului limitelor tragic-existenţiale prin forţa / puterea metaforei (sinesteziei) / simbolului (viziunii), cultivând *ne-Cuvântul* – dacă materiei i „se cuplează" cuvântul, atunci antimateriei, indiscutabil, i „se asociază" necuvântul, într-un plan non-semantic, nonlirico-semantic-sincretic – şi făcând saltul gândirii din liniar (dichotomic) în neliniar / polidimensional („disipativ", dar „vectorizat"); (5) reliefarea unei noi geografii a literaturii române / universale şi a unui nou autohtonism, ştiindu-se că autohtonismul se constituie „în cea mai puternică şi originală direcţie spre universalitate dintr-o literatură naţională" şi că „numai prin autohtonism o republică interioară devine republică spirituală în proiecţie universală, acordându-se şanse de afirmare tuturor ariilor spirituale (mari şi mici) întru varietatea armonică a Logosului, cunoscând ritmice „altoiuri", înfloriri şi reînfloriri pe secţiunea de aur decisă de raportul *tradiţie-inovaţie*, distingându-se în primul rând prin obiectivarea „imaginarului" şi prin reflectarea stărilor / tensiunilor din noile realităţi ale lumii (politice, economico-sociale, culturale / civilizatiorii etc.), din noile „adevăruri" ştiinţifice („pulsând" în orizontul cunoaşterii metaforice, apoi „propulsând" acest orizont), cu vectorizări incandescente spre priveliştea Fiinţei; (6) cultivarea limbii materne ca „sacră limbă", ca „vehicul" spiritual „indestructibil" / „invulnerabil", „inalienabil", „incontestabil" şi „indiscutabil", al existenţei unui popor prin istorii, lupta împotriva „exploatării" unei

limbi naţionale de către limbile „imperiale”, militarea împotriva „monopolului” studierii limbii ruse în şcoli / facultăţi (în România, ca şi în alte ţări socialiste, «limba rusă devenise, din 1948, limbă obligatorie, fiind predată din clasa a IV-a, deci de la vârsta de 10 ani, şi până n anul III de facultate, fiind deci „învăţată” timp de 10 ani» – GIr, 263), căci *limba maternă – sfânta Limbă Română* – este *Patrie* («Limba română este Patria mea» – N. Stănescu); (7) polidimensionarea / „diseminarea” *eului* la scara întregului macrocosm / microcosm şi cultivarea holopoemului, aria lirosofiei fiind, desigur, macrocosmosul şi microcosmosul, unde poetul reinstituie înaltul spirit justiţiar al lumilor / universurilor; (8) abordarea „fără frontiere” a viabilelor structuri literare clasice, moderne şi ultramoderne, evidenţiate în timpii literaturii de la origini până azi, crearea de noi structuri, dacă este necesar, cu buna respectare a echilibrului, a raportului sacru *tradiţionalism – modernism,* din interiorul tuturor genurilor / speciilor literare; (9) cultivarea versului liber – dacă serveşte punerii în evidenţă a unui autentic, inedit relief sufletesc –, dar şi a poeziei cu formă fixă, „clasică” ori nou-creată „formă fixă”, dacă reverberează mai profund gustul, spiritul, spaţiul spiritual / literar contemporan, antrenarea, revitalizarea, din estetica tuturor curentelor literare precedente / sincrone, a celor mai rafinate tehnici, elemente de prozodie, resurecţionarea acestora – unde este solicitată, chiar revoluţionarea –, numai în spiritul *catharsis*-ului; (10) recapacitarea infinit-dimensională a vectorizărilor paralele înverse între orizontul cunoaşterii ştiinţifice şi orizontul cunoaşterii meataforice – „orizont-avangardă” – întru spargerea oricăror limite; (11) rafinarea până la atingerea / obţinerea „absolutului”, rafinarea în „absolut” a paradoxismului, a însinelui paradoxismului.

§ l Paralelism sintactic

Prin *paralelism sintactic* se înţelege procedeul de expresivitate compoziţională a unui text, constând în dispunerea simetrică a şirului de figuri, comparabile prin asemănare / contrast.

Mai există paralelism: (1) biblic-sinonimic (specific «Bibliei – Psalmii lui David», unde membrii frazei reiau aceeaşi idee, prin imagini din aceeaşi sferă); (2) biblic-antitetic (imagini / idei „contrastante"); (3) biblic-sintetic (idei dispuse pe ritm simetric); (4) retoric (în fermecătoarele fraze / „versete" din «Cântarea României» de A. Russo) etc. De obicei, anafora (repetarea unui cuvânt, a unei expresii, la începutul unei fraze, pentru accentuarea ideii, ori pentru „simetrizare") solicită paralelismul sintactic: *...Şi dacă stele bat în lac / Adâncu-i luminându-l, / E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninându-mi gândul. // Şi dacă norii deşi se duc / De iese-n luciu luna, / E ca aminte să-mi aduc / de tine-ntotdeauna. (M. Eminescu, «Şi dacă...»).*

§ Parigmenon

Parigmenon ca figură de stil este o repetiţie gramaticală constând, de regulă, în reluarea unui radical de verb intranzitiv prin „complementaritate internă", dar şi în alte situaţii ce „cristalizează" sentimentul, ce nu-l „pulverizează".

(Exemplu: «Sau, *visând* cu doina tristă a voinicului de munte, / *Vis al* apelor adânce şi al stâncelor cărunte, / *Visul* selbelor bătrâne... / ... / Aţi *luptat luptă* deşartă...» – «Epigonii» de M. Eminescu; «Am *sărutat*-o, scos din minţi, / Pe ochii reci, pe gât, pe gură, / Cu mii de *sărutări* fierbinţi. // Târziu ne-am despărţit...» – *Iubire* de Al. Vlahuţă).

s Parnasianism

(din *Parnas,* „miticul munte al muzelor / poeţilor" în sudul Pelasgo-Daco-Thra-ciei, azi aparţinând Greciei + sufixarea dublă cu -ianşi apoi cu -*ism*)

Parnasianismul este un curent literar care s-a impus prin şcoala poetică franceză, între anii 1850 şi 1880, ca reacţie antiromantică, promovând: (1) impersonalismul; (2) natura obiectivată – în viziuni

întemeiate pe receptarea strict senzorială a lucrurilor; (3) cultivarea formelor fixe de poezie (sonetul, rondelul, glosa, gazelul etc.) şi a tiparelor prozodice alambicate; (4) elogiul civilizaţiilor (arhetipale şi interferenţiale), al mitologiilor, religiilor, geografia lirică devenind planetară; (5) surprinderea spaţiilor exotice / luxuriante, de la cele polare la cele ecuatoriale, şi lauda obiectelor / lucrurilor din sfere înalte (nestematele, metalele rare, podoabele de interior etc.).

Primul triumf al parnasianismului francez se înregistrează în anul 1866, prin publicarea celebrei antologii *Le Parnasse contemporain* (Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Hérédia, Sully-Prudhomme ş. a.).

În literatura română, încă din 1880 şi până în epoca interbelică, alături de simbolism, parnasianismul a reprezentat o notabilă direcţie „modernistă" a „poeziei noui / decadente", direcţie promovată – în „simbioza parnasianism-simbolism" – îndeosebi de revistele «Literatorul» (Bucureşti, 20 ianuarie 1880 – 12 octombrie 1918), «Vieaţa nouă» (Bucureşti, 1 februarie 1905 – 1925), «Versuri» / «Versuri şi proză» (Iaşi, 1911 / 1912 – 1913) etc. Primele semne ale parnasianismului şi-au făcut apariţia în literatura română, între 1866 şi 1869, în «Pasteluri» de Vasile Alecsandri, aproape sincron cu cele din Franţa, unde curentul şi-a avut „prima şcoală" între 1866 şi 1880, căci bardul de la Mircești era la curent cu orice noutate / mişcare literară franceză; dar *prima veritabilă „şcoală" parnasiano-simbolistă* din literatura română se datorează lui Alexandru Macedonski (14 martie 1854 – 24 septembrie 1920), cenaclului şi revistei sale, *Literatorul* (1880 – 1918 / 1920), pe care le-a condus şi în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Estetica parnasianismului. În primul rând, parnasianismul a însemnat *obiectivitate* faţă de nebulozităţile lirice ale romantismului, obiectivitate susţinută / solicitată şi de formele prozodice fixe cultivate, punând inspiraţia şi fluctuaţiile ei în tipare, întru „cristalizare", spre a intra apoi „în circuit" ca „produs nobil / înnobilator" care să pară „de provenienţă exterioară", „din afara eului". Frumosul preferat de parnasieni era cel din picturile / sculpturile antichităţii, din miturile şi istoriile civilizaţiilor arhetipale din toate

ariile planetei, îndeosebi (după cum arată şi numele mişcării, de la pelasgo-thracul „munte al muzelor”, Parnas) din Hellada. În spiritul parnasienilor, Hellada / antichitatea capătă culori vii, picturalul, vizualul dominând totul: nimfe cu sâni albi, coborând din ţinuturi marmoreene, cu corpuri mlădioase, îmbietoare, de culoarea petalelor de trandafir împrăştiind parfumuri, mai ales de liliac, levănţică, roze, cu îmbrăţişări graţioase, într-o muzică misterioasă a lirelor, cu apariţia bacantelor într-un „triplu delir” etc. Parnasienii abordează problema îmbogăţirii rimelor „marii armonii”, descoperă / redescoperă forme fixe prozodice din cele mai alambicate şi le pun în circuit: hexametrul, versul safic, dactilul, anapestul, amfibrahul, coriambul, spondeul, amfimacrul, peonii etc.; preţuiesc şi cultivă foarte mult poezia cu formă fixă: sonetul (pe primul loc), rondelul, glosa, gazelul, epitalamul, rubaiatul, pantumul, haiku-ul, micropoemul-tanka etc.; preiau de la romantici ceea ce le convine, fiind preocupaţi de exotism (cadre / atmosferă), de feeric, de peisajele luxuriante, ori de cele ecuatoriale, polare, extrem-orientale, de japonezerii / chinezerii etc., dar cu proiectare în *impersonal*, „în zone statice”, „sub o cupolă de gheaţă”, „ca într-o vitrină”. Prin parnasieni, geografia lirică s-a extins la întregul cosmos. Când li s-a reproşat insensibilitatea, parnasienii au protestat; au argumentat că imaginile de seninătate, frazele echilibrate pot să exprime marile dureri / idei; au fost de acord că „forma” poate fi „impasibilă”, sculpturală, dar foarte pură în liniile sale. Detestarea „incoerenţei ideii”, a „incorectitudinii limbajului” rămâne punctul invulnerabil al parnasienilor (de fapt, „armătura” e din 1872, dată de *Micul tratat de poezie franceză* – *Petit traité de poésie française* – de Théodore de Banville, adevăratul „manual” al noului curent).

Parnasianismul european este bine reprezentat de poeţii francezi (prin care şcoala parnasianismului s-a impus): Théophile Gautier («Les Emaux et Camées»), Théodore de Banville («Les Camées parisiens», «Le Sang de la Coupe»), Leconte de Lisle («Poèmes antiques», «Poèmes barbares»), José-Maria de Hérédia («Les Trophées»), Sully-Prudhomme, François Coppée, Catulle Mendès ş. a., de poeţii englezi: Austin Dobson, Edmund Gosse, Andrew Lang ş. a., de poeţii germani, de la August Graf von Platen la Stefan George ş. a., de poeţii

iberici având în frunte pe Ruben Dario, de noua şcoală de la Atena, reprezentată de Kostis Palamas, de poeţii români: Alexandru Macedonski («Poema rondelurilor», 1927), Ion Pillat, Ion Barbu („ciclul poemelor publicate în *Sburătorul*"), ori de cei antologaţi de Nicolae Davidescu, în 1943, în volumul *Din poezia noastră parnasiană:* Mircea Demetriad, Gabriel Donna, Alex. Obedenaru, Gh. Orleanu, Alex. Petroff şi Iuliu Cezar Săvescu (Brăila, 28 septembrie 1866 – 9 martie 1903, Bucureşti); important este şi aportul parnasienilor români de la cumpăna secolului al XX-lea şi dintre anii 1950 şi 2000: Eugeniu Speranţia (1888 – 1972; avem în vedere volumul *Poezii,* apărut în 1966), D. Rarişte («Maria Magdalena», 1937; «Valuri împietrite», 1941), Ion Acsan («Primăvara cosmică», 1962), Al. Andriţoiu («Constelaţia lirei», 1963; «Simetrii», 1970; «Euritmii», 1972), Mircea Ciobanu («Imnuri pentru nesomnul cuvintelor», 1966), Eugen Dorcescu («Pax magna», 1972; «Desen în galben», 1978; «Culegătorul de alge», 1985; «Epistole», 1990), Ilarie Hinoveanu («Cocorul din unghi», 1967) ş. a.

§ Parodie

(cf. fr. *parodie* < lat. *parodia* < *para-,* „alături", + *-ode*, „cântec")

Parodia desemnează o imitaţie cu accente ironice / satirice în punctele vulnerabile, a unei creaţii considerată de experţii în materie şi de autor în rândurile valorilor „unice", „incontestabile" şi „indiscutabile", „imitaţia" având chiar o „bătaie mai lungă", vizând critic un întreg fenomen artistic, ori un sistem anacronic, o întreagă stare proastă de lucruri etc.

În literatura română, specia este bine reprezentată, de la I. L. Caragiale, G. Topârceanu ş. a., la Marin Sorescu, Efim Tarlapan ş. a. Volumul de debut al lui Marin Sorescu, *Singur printre poeţi*, publicat în 1964, volum conţinând numai parodii, se constituie într-o „subtilă" critică a „roadelor" politicii stalinist-culturale în perimetrul literaturii din epoca proletcultismului. O arhitrâmbiţată „ars poetica angajată" a

lui Mihai Beniuc – *Când voi izbi odată eu cu barda / Această stâncă are să se crape / Şi va ţâşni din ea şuvoi de ape! / Băieţi, aceasta este arta!* –, analizată în toate manualele şcolare, în toate cursurile universitar-filologice etc., memorată de zeci de promoţii, impusă tuturor din poziţia politică foarte înaltă a autorului (doctor în psihologia animalelor, ataşat cultural al României la Moscova, între anii 1946 şi 1948, deputat în Marea Adunare Naţională = „Parlamentul Comunist din România" şi preşedinte al Uniunii Scriitorilor din România, între anii 1949 şi 1965), devine în viziunea parodic-sorescianã o „inundaţie", sugerând de fapt „stihial-acvaticul", „potopul": *Când voi izbi cu barda eu, profund, / Această stâncă are să se crape / Şi va ţâşni din ea şuvoi de ape… / Băieţi: păzea că vă… inund.* (SSin, 23). Ilustrăm specia cu trei parodii – după Alain Bosquet, Nichita Stănescu şi Marin Sorescu – şi cu o autoparodie, «Ciber-Pegas», din volumul «Academia Aricilandiană*» de Ion Pachia Tatomirescu. Parodia «Note pentru un plural», după poetul francez, Alain Bosquet, are drept motto un vers din textul parodiat, «Un chêne allait se souvenir»: Un brontozaur era gata să-şi aducă aminte. / Un măgar se visa călare pe filosof, / între două căpiţe egale, de iarbă. / Un ocean iubea o balenă albastră / mai tare de cât e voie să iubeşti. / Lavei sale temătoare, / vulcanul îşi povestea copilăria. / O mlaştină avea nenumărate inimi. / Pur şi simplu, pe trotuar, / un castan foarte verde / nu accepta moartea în vreun chip. // Mai sensibili ca elicopterul prezidenţial. Parodia «Cotiga» de Ion Pachia Tatomirescu, la «Quadriga» de N. Stănescu, poemă publicată în volumul «Dreptul la timp» (1965), are ca motto primele două şi ultimele două versuri ale poeziei respective – «Şuieră o cvadrigă pe câmpia / secundelor mele. / (…) / aleargă-n afară, aleargă-n afară / şi nu se mai văd.»; umorul fin provine din „discrepanţa" angajată – prin titlu – între latinescul quadrigă, din care, într-adevăr, a rezultat românescul apelativ cotigă, dar şi din substituirea quadrigii de către „locomotiva cu aburi": Şuieră o locomotivă cu aburi pe câmpia / secolelor mele. / Are mai mulţi cai, are doi luptători. / Unul e cu ochii-n flăcări şi-n cărbuni, altul / – ca Făt-Frumos – cu ochii în lacrima cerului. / Unul îşi ţine inima înainte, în caii de fier, / altul şi-o târăşte peste pietrele colţurate, / în urme… / Unul strânge frâiele cu mâna din cap, / altul – tristeţea, între măsele. / Unul e neclintit ca*

sârmele și ca țevile / prin care curg amintirile celuilalt. / Șuieră o cotigă pe câmpia / locomotivelor mele. / Are cai negri, are doi luptători. / Unul își ține viața în vulturi de fum, / altul își ține aburariul în roțile rostogolite – / și caii aleargă până când sparg cu boturile / ceasul meu „Poliot", / aleargă-năuntru, aleargă-n afară – / și nu se mai zăresc decât șinele / pe care șuieră o altă locomotivă – / de data asta, electrică, încât / nu se mai văd cei doi luptători din front ... Parodierea poemului «Melcul» de Marin Sorescu atrage discret atenția asupra originalei ecuații poetice a firescului, care i-a adus genialului dacoromân-bulzeștean circuitul universal, din Japonia până-n Patagonia: Ieri, la scăpătatul / programului de la magazinul «Fier Lucrat», / mi-am cumpărat / un tirbușon / pentru extras idei / din dopurile de plută. // Azi-dimineață, / un melc / stătea pe tirbușon, / cu ochii în miere de mai, / cu coarnele-n piept, / privind fix în el / și izbindu-mă cu elicea-ntrebării: / «- Domnule, / cine ți-a dat stâng-dreptul, / de a-ți însuși licența / cochiliei mele…?». Autoparodia «Ciber-Pegas» de Ion Pachia Tatomirescu pare a fi un soi de „satiră duhului meu", dar săgeata ironiei se fixează-n aporia lirismului: Am cal supersonic, de rasă, / face sărituri peste casă, / peste munți, peste nații, / peste rifturi, peste baobabi-constelații…! / Calul meu are părul alb, ochii roșii, / copitele lui emană raze infraroșii, / merge pe orizontală, pe verticală, / peste Pacific face doar o escală…! / Nu bea, nu mănâncă, e pașnic, / am, cum se zice, „cal strașnic…!" / Poeții cu cai vă pot spune mai mult – / de-aceea-s dispus să-i ascult… / «Calu-mi cu aripile flintelor / galopează pe zidul cuvintelor – / amprentele copitelor pe consoane de fân, / chiar după taifun, aprinse rămân…»; «Mă duce-n toate părțile, / știe singur unde sunt porțile – / c-a tot galopat prin urechea universală: / arta hipică-i o mare scofală…!» // «Eu n-am Ducipal – ar fi fost prea banal…! / Am Ciber-Pegas, dar de-ar fi și un cal…

§ Pastel

(cf. fr. *pastel; cf.* it. *pastello*)

Pastelul este o specie a genului liric, punând accentul pe

elementul descriptiv, surprinzând, conturând, dinspre un eu transfigurat / transfigurator, „un tablou din realitatea imediată”, „privelişti”, „momente ale unui anotimp”, aspecte ale nocturn-diurnului, ale registrelor floral-faunistice etc., într-o veritabilă „pictură în cuvinte”, inspirată de mirifica natură înconjurătoare a protagonistului.

Menţionăm că termenul, în această accepţiune devenită tradiţie de Vasile Alecsandri (1818 – 1890) încoace, este utilizat numai în cultura română. În alte culturi, *pastelul* desemnează „o pictură bazată pe efectele de culoare ale unor creioane moi”.

Opera poetică a lui Vasile Alecsandri este alcătuită din volumele: «Doine şi Lăcrimioare» (1853), «Pasteluri» (1868 – 1869), «Legende» (1872 – 1876), «Ostaşii noştri» (1878) etc. A mai publicat – în anii 1852 şi 1853 – două volume de «Poesii poporale. Balade (Cântice bătrâneşti)».

Titu Maiorescu, în 1872, în studiul «Direcţia nouă în poezia şi proza română», evidenţiază că «Pastelurile sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit, fără comparare, cea mai mare podoabă a lui Vasile Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte».

«Pastelurile» au fost scrise în vreme ce poetul se retrăsese la Mircești, încă din 1866, când, prin voinţa imperiilor europene din acel timp (Imperiul Otoman / Turc, Imperiul Habsburgic şi Imperiul Ţarist / Rus), Cuza a abdicat de la conducerea României.

«Pastelurile» lui V. Alecsandri surprind peisajele din unghiurile mişcătoare ale ciclurilor naturale, ale anotimpurilor, imaginile mirifice, baletul cromatic al naturii de la Mircești. Unghiul contemplaţiei este al *naturii statice*. Acest staticism a fost observat de numeroşi critici şi istorici literari. Autorul descrie din cadrul natural atât cât vede cu ochiul, până la orizont, fie din pridvorul conacului de la Mircești, fie de la fereastra conacului, fie de la «gura sobei».

Vasile Alecsandri a înrădăcinat definitiv specia de *pastel* în

literatura română; dar şi înainte de Alecsandri se întâlnesc elemente de pastel la Gheorghe Asachi, la Ion Heliade Rădulescu ş. a. După Alecsandri, s-a impus George Coşbuc prin pastelurile sale caracterizate de surprinderea naturii în dinamica / dinamismul ei. Au mai scris pasteluri celebre: Alexandru Macedonski, Ion Pillat, Vasile Voiculescu ş. a.

Vasile Alecsandri a realizat peste 30 de poeme care stau sub semnul speciei de *pastel*. În tematica *Pastelurilor* lui Vasile Alecsndri întâlnim evocarea iernii, a primăverii şi a exploziilor vegetale; sunt cântate şi atributele verii şi ale toamnei, în ceea ce au ele cel mai specific.

Un pastel dedicat anotimpului zăpezilor „eterne" poartă chiar titlul «Iarna»: *Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă, / Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă; / Fulgii sbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi, / Răspândind fiori de gheaţă pe ai ţării umeri dalbi. // Ziua ninge, noaptea ninge, dimineaţa ninge iară! / Cu o zale argintie se îmbracă mândra ţară…*

O capodoperă a pastelurilor lui Alecsandri e «Mezul iernei». Aici „trăznesc stejarii" de ger – căci îngheţul a cuprins parcă întregul cosmos: *Stelele par îngheţate, cerul pare oţelit, / Iar zăpada cristalină, pe câmpii strălucitoare, / Pare-un lan de diamanturi ce scârţâie sub picioare.* «Albe fumuri» se ridică în «văzduhul scânteios», ca nişte coloane ale templului cosmic, sprijinind bolta cerului; în acest cosmos-templu, «luna îşi aprinde farul tainic de lumină» şi pădurile devin imense catedrale, «unde crivăţul pătrunde, scoţând note-ngrozitoare». Tabloul se înviorează în final, unde se arată un lup ca o fantasmă alergând «după prada-i spăimântată».

O altă capodoperă a «Pastelurilor» lui Vasile Alecsandri, dar dedicată primăverii, este «Concertul în luncă». În acest pastel, Alecsandri surprinde cu neîntrecută măiestrie o paradă a florei în primăvară, cu dediţei, cu brânduşe, cu bujori, cu viorele, toporaşi etc., dar şi o paradă a păsăretului venit în luncă, să asculte „concertul" privighetorii: *În a nopţii liniştire, o divină melodie, / Ca suflarea unui geniu, printre frunzi alin adie, / Şi tot creşte mai sonoră, mai plăcută,*

mai frumoasă, / Pân' ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă. // Gânditoare şi tăcută, luna-n cale-i se opreşte. / Sufletul cu voluptate în estaz adânc pluteşte, / Însă pare că aude prin a raiului cântare / Pe-ale îngerilor harpe lunecând mărgăritare. // E privighetoarea dulce, care spune, în uimire, / Tainele inimii sale, visul ei de fericire… / Lumea-ntreagă stă pătrunsă de-al ei cântec fără nume; / Macul singur, roş la faţă, doarme dus pe ceea lume!

În pastelul «Malul Siretului», Vasile Alecsandri creionează un tablou minunat de natură, din Valea Siretului, desigur, de la moşia-i de la Mircești. „Aburii nopţii" sunt comparaţi cu nişte fantasme plutind deasupra luncii Siretului. Ramurile sălciilor şi ale plopilor de pe malul Siretului despică „fantasmele de aburi", pierind deasupra luncii: *Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur.*

Eroul liric al pastelului «Malul Siretului» contemplă de pe malul verde curgerea râului din faptul zilei; observă «vălurelele de pe prundişul lunecos», cum Siretul «adoarme la bulboace, săpând malul năsipos». Peisajul e înviorat de o mreană care sare în aer «după-o viespe spirintioară». Raţele sălbatice bat apa întunecată a Siretului «ca un nour trecător». Este prilej pentru eroul liric de a medita – în spiritul lui Horaţiu – asupra scurgerii ireversibile a timpului, sau în maniera lui Heraclid (privind *panta rhéi*): *Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, far-a se opri din cale. / Lunca-n giuru-mi clocoteşte; o şopârlă de smarald / Cată ţintă, lung la mine, părăsind nisipul cald.*

Tot din peisajul mirific al lumii Siretului se inspiră Vasile Alecsandri şi în pastelul «Balta». Aici se reţine imaginea unei bălţi într-un val de aburi, aşteptându-şi «mirele luminos»; cerul îşi înroşeşte zarea, vrăbiile îşi deşteaptă corurile şi se îndreaptă spre şirele de grâu netreierat; apoi balta clocoteşte de viaţă într-un «concert asurzitor», nori de raţe se înalţă din ochiurile bălţii şi, din stuf, se iveşte vânătorul într-o luntre. În faţa vânătorului se deschide o faună bogată: şerpi lungi încolăcindu-se pe tijele de la florile de nufăr, raţele ascunzându-se după trestii, nagâţii ţipând, lişiţele scufundându-se, bâtlanul păşind încet pe mal. Luntrea este de arme plină, «răspândind fiori de moarte»,

dar bâtlanul se arată liniştit pe mal, de vreme ce spune: «Nu-i peirea lumei… vânătorul e poet».

Dar Alecsandri realizează admirabile pasteluri şi pentru anumite momente ale dienocului, cum, de pildă, pastelul «Noaptea». În acest pastel, Alecsandri creează tabloul unei nopţi de primăvară, «liniştită, răcoroasă, / ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mângâioasă»; cerul dispare sub insulele norilor, meteoriţii se scutură spre poalele celeste; în depărtare, pe un deal, apare un foc de semnalizare comparat cu «un ochi roş de balaur care-adoarme şi clipeşte». Eroul liric bănuieşte că ar fi «păstori în şezătoare», în jurul focului, sau «vro tabără» cu căruţaşi, ori un «rond de tricolici». Privirea contemplativă nocturnă a eroului liric trece de la deal la munte, unde «un lung bucium se aude» ca o amintire din «timpuri negre, crude»: *Când din culme-n culme, noaptea buciumele răsunau / Şi la lupte sângeroase pe români îi deşteptau.*

§ Patrologie

(cf. fr. *patrologie* < lat. *pater,* „părinte" + gr. *logos,* „ştiinţă")

Patrologia – sau *patristica* – este o disciplină care are în obiectivul cercetării viaţa şi scrierile Sfinţilor Părinţi, viaţa şi operele scriitorilor bisericeşti din primele opt veacuri ale erei noastre, doctrina lor teologico-filosofică.

Intrarea în circuit a termenului, în accepţiunea de mai sus, se datorează secolului al XVII-lea, mai exact spus, pentru prima dată, în anul 1653, *Patrologia* apare ca titlu al lucrării teologului luteran Johannes Gerhardt. Ca *istorie a vechii literaturi creştine / bisericeşti,* patrologia are în „prim-planul" / „panoul central" de cercetare, cuprinsul doctrinal-teologic; şi *studiază viaţa Sfinţilor Părinţi, a scriitorilor bisericeşti,* pentru puterea exemplară a vieţilor respective «în luptele doctrinale, în fenomenele literare, în fixarea datei apariţiei operelor respective, în folosul real pe care frumuseţea ei morală, înălţimea ei spirituală şi stilul ei social îl oferă contempranilor şi celor următori» (CPatr, 7); şi *critic cercetează scrierile Sfinţilor Părinţi, „fond*

şi formă", căci, în cea mai mare parte, acestea se constituie în «tezaurul scump al Sfintei Tradiţii şi sunt izvorul nesecat al teologiei creştine post-patristice; ele sunt expresia frământărilor doctrinale şi a luptelor Ortodoxiei cu marile curente eretice, expresia evenimentelor istorice şi sociale ale timpului, cum şi a râvnei după îmbunătăţire şi desăvârşire» *(ibid.)*; şi *analizează învăţătura Sfinţilor Părinţi şi a scriitorilor bisericeşti*, învăţătură care, «împreună ce cea a Sfintelor Scripturi, a Sinoadelor Ecumenice, a mărturisirilor de credinţă şi a cărţilor de ritual, este normativă pentru credinţa noastră» (CPatr, 8); şi *abordează şi „măiestria artistică", aspectele estetic-teoretic-literare ale scrierilor* Sfinţilor Părinţi; şi *se ocupă totodată şi de «producţiile literare păgâne anticreştine, eretice şi gnostice», neputând «ignora – fără mare pagubă – aceste producţii literare*; ca expresie literară a unităţii organice a întregii vieţi spirituale creştine din primele opt veacuri, *Patrologia* trebuie să cuprindă nu numai produsele directe ale spiritului creştin, ci şi pe cele care tratează despre acest spirit, mai ales dacă ele au fost provocate de acesta.» (CPatr, 9). În ceea ce priveşte sinonimia dintre patrologie şi patristică, Ioan G. Coman subliniază: «Numele *Patrologiei* e însoţit uneori de acela al *Patristicii*. Numele de „Patristică" a avut o întrebuinţare ambiguă în secolul al XIX-lea. El apare când ca sinonim al termenului şi ideii de *Patrologie,* când ca deosebindu-se de acesta şi având înţelesul de tratare dezvoltată a învăţăturii Părinţilor. Acest din urmă înţeles era şi este justificat, întrucât el derivă, istoriceşte, din expresia *Theologia patristica*. În timpul nostru se menţine încă demarcaţia între *Patrologie* şi *Patristică,* după cum se pune accentul pe viaţa şi operele părinţilor sau pe ideile lor. *Patrologia* şi *Patristica* formează un singur tot. Păstrarea termenului de *Patristică* alături de cel de *Patrologie* nu reprezintă deci nici un inconvenient.».*(ibid.). Patrologia / Patristica* are trei epoci fundamentale: (1) *perioada scriitorilor-martiri, din orizontul anului* 92 d. H. până în orizontul anului 313, înregistrând „culminaţia" prin operele lui Tertulian (160 – 240) şi Origen (aprox. 185 – 255); (2) *perioada de aur,* dintre anii 314 (primul an de la Edictul Milanez al împăratului dacoromân Constantin cel Mare) şi 451 (anul Sinodului de la Calcedon), înregistrând culminaţia prin operele Sfântului Chiril al Alexandriei, Sfântului Chiril al Ierusalimului, Sfântului Vasile cel Mare, Sfântului Ioan Gură de Aur,

Sfântului Efrem Sirul, Sfântului dacoromân Niceta Remesianu, Sfântului Dacoromân Teotim I, Sfântului Dacoromân Ioan Cassian ş. a.; (3) *epoca postcassiană* (452 – 749), având ca străluciţi reprezentanţi în Leonţiu de Bizanţ, Sfântul Maxim Mărturisitorul, Sfântul Ioan Scărariul, Roman Melodul, Boeţiu, Grigorie cel Mare, Martin de Bracara / Braga (dacoromân-pannonic), Isidor de Sevilla ş. a.

§ Peon

(cf. fr. *péon*)

Peonul este piciorul metric antic-solemn, alcătuindu-şi unitatea prozodică din patru silabe.

(v. *infra* – ritm)

§ Perioadă

(cf. fr. *période*)

Ca figură retorică / stilistică, *perioada* se alcătuieşte dintr-o frază polimembră, cu armonizarea datorându-se propoziţiilor „ivite" simetric, iar pe macronivelurile textului, din dispunerea tot simetrică a „nucleelor epico-lirice" etc.

Un „maestru" al perioadelor copulative, „tip-cobiliţă", este C. Hogaş: «Împinsei şi azvârlii în toate părţile şi din toate puterile, cu mâinile şi (cu) picioarele, coji de ouă, coji de mere, ciolane de pui…».

§ l Personaj (literar)

(cf. fr. *personnage* < lat. *persona,* „mască de teatru" / „rol")

Personajul literar desemnează o entitate, un erou, ori un

non-erou (ca în literatura absurdului, paradoxismului etc.) – fiinţă sau obiect (casa, biblioteca, oraşul, chiar „o absenţă" de erou ce se reconstituie din revolta / reacţia semnificantului împotriva semnificatului şi a spaţiului epic etc.) – dintr-o creaţie aflată sub pecetea artei cuvântului, în care se reflectă – dinspre / din autor – procesul profund al obiectivării, într-o interioară / exterioară logică guvernatoare a manifestărilor, a acţiunilor sale şi ale semenilor săi.

Nenumărate sunt accepţiile / interpretările date termenului de *personaj* încă din antichitate, când *eroul* era considerat rod al „hierogamiei" dintre o zeitate şi o fiinţă umană. Platon şi Aristotel au observat mai întâi că personajul este «rezultatul unui proces de obiectivare a creatorului, că el are o independenţă a lui şi o logică internă care-i guvernează manifestările» (DTL, 329). În clasicism, personajul se identifică în caracter (psihologie statică, tipizare, raţionalitate, „qualité maîtresse": *avarul, bigotul, încornoratul, mizantropul* ş. a. m. d.). Romanticii depăşesc schematismul clasicismului, operând în realizarea personajului cu proiectarea la antipozi: bun – rău, frumos – urât / grotesc etc. Realismul surprinde personajul în metamorfozele sale veridice, într-o bogăţie a trăirilor interioare; «E. M. Forster socoteşte că „homo fictus" (omul imaginat) al literaturii se manifestă prin două categorii fundamentale: *personaje plate* şi *personaje rotunde* („Testul unui personaj rotund este capacitatea lui de a surprinde într-un mod convingător. Dacă nu ne surprinde niciodată, atunci avem de-a face cu un personaj plat. Dacă nu ne convinge, atunci e un simplu personaj plat care pretinde că e rotund". – *Aspecte ale romanului*); promotorii *noului roman* au teoretizat, după Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, pulverizarea personajului în stări de conştiinţă, manifestări de comportament etc.» *(ibid.)*. În funcţie de rolul său în compoziţie, personajul literar poate fi: *principal*, ori *secundar / episodic;* privit dinspre etică / morală, poate fi: *pozitiv, sau negativ;* raportat la realitate, personajul literar poate fi: *alegoric, fantastic, istoric, legendar* etc.

§ Personificare

(din infinitivul lung al verbului *a personifica*)

Personificarea este o figură de stil metaforizantă, care constă într-un „transfer" de însuşiri de la animate inteligente / cuvântătoare, la necuvântătoare, sau la neanimate, ori chiar la elemente abstracte, cu condiţia de a produce catharsis.

Personificarea este frecvent întâlnită în folclorul literar românesc: *Primăvară, mama noastră, / suflă bruma de pe coastă…; Bulgăre de aur / Cu coarne de taur.* (*«Luna nouă»* – TPp, I, 204); *Ler-oi Leo, / Cerbul codrului / Ş-al Muşcelului / Sta / Şi se-ngâmfa / Şi se lăuda / (…) / Sta / Şi se oprea, / Din gură zicea / Şi se blestema: – Corniţele mele, / Crăci şi rămurele. / Fiindcă m-aţi oprit / În codru-nfrunzit, / Voi să vă tot faceţi / Cornuri de băieţi, / Buciume frumoase / De cântări duioase…* (*ibid.,* p. 47). În fabule, personificarea ia proporţiile alegoriei. Personificarea a evoluat de la un curent literar la altul, putându-se vorbi de o *personificare iluminist-clasicistă:* «Dicolea balta dă vin te îmbie, / Iară căuş, păhar sau urcior, / Zăcând afli îndată lângă tine, / Oricând chieful dă băut îţi vine.» (*Ţiganiada* de Ion Budai-Deleanu); *de o personificare romantică:* «Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvăleşte, / O fantomă-ncoronată din el iese… o zăresc… / Iese… vine către ţărmuri… stă… în preajma ei priveşte… / Râul înapoi se trage… Munţii vârful îşi clătesc.» (*Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu); «Iată vin pe rând, păreche, şi pătrund cole-n poiană / *Bujorelul* vioi, rumen, cu 'nălţuţa *odoleană,* / *Frăţiori* şi *romăniţe* care se aţin la drumuri, / *Clopoţei* şi *măzărele* îmbătate de parfumuri. // Iată frageda *sulcină, stelişoare*, blânde *nalbe*, / Urmărind pe *busuiocul* iubitor de sânuri albe.» (*Concertul în luncă* de Vasile Alecsandri); «-Codrule cu râuri line, / Vreme trece, vreme vine, / Tu din tânăr precum eşti / Tot mereu întinereşti. // – Ce mi-i vremea, când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri, / că de-i vremea rea sau bună, / Vântu-mi bate, frunza-mi sună; / Şi de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea.» (*Revedere* de Mihai Eminescu); *de o personificare parnasiană:* «Pe sub amurgu-ntristător, / Curg vălmăşaguri de suspine, / Şi-n marea noapte care vine / Duioase-şi pleacă fruntea lor – / E vremea rozelor ce mor…» (*Rondelul rozelor ce mor* de Alexandru

Macedonski); *de o personificare simbolistă:* «Cu pene albe, pene negre, / O pasăre cu glas amar / Străbate parcul secular… / Cu pene albe, pene negre.» (*Decor* de George Bacovia); *de o personificare realistă:* «Au murit şi numărul din poartă / Şi clopotul şi lacătul şi cheia. / S-ar putea să fie Cine-ştie-Cine… / Care n-a mai fost şi care vine / Şi se uită prin întuneric la mine / Şi-mi vede cugetele toate.» (*Duhovnicească* de Tudor Arghezi); *de o personificare expresionistă:* «Stă în codru fără slavă / mare pasăre bolnavă. // 'Naltă stă sub cerul mic / şi n-o vindecă nimic, // numai rouă dac-ar bea / cu cenuşă, scrum de stea. // Se tot uită-n sus bolnavă / la cea stea peste dumbravă.» (*Stă în codru fără slavă* de Lucian Blaga); *de o personificare paradoxistă:* «Ea era frumoasă ca umbra unei idei – / a piele de copil mirosea spinarea ei, / a piatră proaspăt spartă, / a strigăt dintr-o limbă moartă. // Ea nu avea greutate, ca respirarea. / Râzândă şi plângândă cu lacrimi mari / era sărată ca sarea / slăvită la ospeţe de barbari. // Ea era frumoasă ca umbra unui gând. / Între ape, numai ea era pământ.» (*Evocare* de Nichita Stănescu); «Curcubeul de nord / trece prin casa mea, / despletindu-se…» (*Thanatica lămurire a părului* de Ion Pachia Tatomirescu); «Pe-al aramei câmp, // cu basma de brumă / umblă tufănica…» (*Toamnă* de Ion Pachia Tatomirescu); «Şapte mii de oase / saltă fioroase, // jos, în câmp frumos…!» (*Joc de foc pe aur* de Ion Pachia Tatomirescu) etc.

§ l Perspectivă narativă

Perspectiva narativă / epică desemnează – cu privire la speciile din sfera epicului: basm, povestire, nuvelă, roman etc. – un mod propriu de a imagina / „construi" existenţa ca pe o „succesiune ordonată" de evenimente, ca pe o devenire pe care naraţiunea o face sesizabilă.

§ Picior metric

Piciorul metric este grupul de silabe, accentuate şi neaccentuate (după diferite scheme prozodice), constituindu-se într-o micro-unitate ritmică, într-un micro-perioad ce conduce la catharsis.

(v. *infra* – ritm)

§ Pleonasm / pleonasmită

(cf. fr. *pléonasme* / valahicul *pleonasm* + suf. *-ită*)

Pleonasmul este o greşeală de exprimare – „motivată" de graba, ignoranţa, neglijenţa unui vorbitor şi mai puţin de dorinţa persuasivă a acestuia vizavi de o idee / imagine –, constând în utilizarea – „alăturată", ori nu – a două cuvinte / „construcţii" cu acelaşi înţeles, de regulă, un element neologic şi un element autohton, în aceeaşi unitate sintactică.

Adevărata lucrare a unei limbi se face în sensul creării de „cristale de comunicare". Pleonasmita, ca „maladie" a textului / „oralo-textului", aparţine epocilor de puternică înrâurire / influenţă, de pătrundere „în avalanşă" a barbarismelor, a „pseudo-neologismelor", dintr-o „limbă imperială / expansivă" într-o „limbă-cenuşăreasă", într-o limbă aflată ca şi „sub ocupaţie", datorită unor vorbitori „cosmopoliţi", ori datorită „pseudo-toleranţei" unui popor cu conştiinţa naţională „bruiată", uitând prea uşor adevărul că *tăria, liantul unei naţiuni se află în calitatea de diamant a limbii de neam.* În pelasgo-thraco-daca / valaha (dacoromâna) noastră cea de toate zilele, una dintre cele mai vechi limbi ale Europei, dacă nu chiar cea mai veche, există şi pleonasme ce persistă de-aproape două milenii, din vremea „avalanşelor imperiale" trimise de Roma peste pulberile / cenuşile capitalei Daciei, Sarmizegetusa, din august 106 d. H. mai încoace: *bâr(ă) oiţă, moş bătrân, murgul meu căluţ…* etc. Primul pleonasm, *bâr(ă) oiţă,* „s-a conservat" în cîntecul-horă-de-copii / elevi de grădiniţe / şcoli primare de la sate: Bâr-oiţă, *din poiană, / că te iau lupii la goană…*! (folclor dacoromânesc). Pleonasmul constă în „îmbrăţişarea" termenului „adus de la Roma", *oaie* < *ovis*, dintr-o arie

laterală, cu autohtonul, cu pelasgo-thraco-dacicul, *bâr(ă),* desemnând acelaşi blând patruped preferat de lupi. Gr. Brâncuş relevă statutul pelasgo-thraco-dacic al termenului *bâr / bâră,* într-o bogată constelaţie, cum au numai cuvintele foarte vechi dintr-o limbă: *bără, bâr!, bârâi, bârâiac* („miel") etc., ori în onomastică / toponimie: *Bărac, Bără, Bărăşti, Bărilă* (Dimitrie *Bărilă* Dosoftei), *Băroaie, Bâră, Bârcă* etc. (cf. BVoc, 42 sq.), la care se adăugă oltenismul-de-centru, *bârâce / bârâcie (< pelasg. *baracia / *barassia),* desemnând „scobitură (de o jumătate de metru) cu izvor / apă servind ca adăpătoare de oi", *Bârca* – toponim doljean etc. Al doilea pleonasm se întâlneşte în cântecul: – *Spune, spune,* moş bătrân, */ spune, caii când se fură…? / – Noaptea, pe fulgerătură…!* (folclor dacoromânesc); aici este vorba despre pelasgo-thraco-dacicul **mosua* („vieux, vieillard", „bunic, stămoş, străbun, unchi") > *moş,* „bătrân" (cf. REtn, 360 / BVoc, 100 sq.), termen ce se îngemănează – „în of-târziu de crâşmă" – cu latinescul *veterănus > bătrân,* desemnând soldatul „lăsat la vatră" de Roma, după douăzeci şi cinci de ani de serviciu militar, bine răsplătit, stabilit „cu misiune", în Dacia, cu moşie, cu familie, cu bunăstare etc., dar şi cu „deschiderea de suflet" către mai vârstnicii autohtoni, către dacii crescători de straşnici cai de rasă / război…; fireşte, după alte ciocniri de pahare de horincă, urma cântecul cu celălalt pleonasm *murgul* (< pelasg. **murgua*, „cal" – cf. REtn, 362 sq. / BVoc, 102 sq.)… *căluţul* (< lat. *caballus*, „cal de poveri"): Murgule-căluţ *frumos, / Nu-mi lăsa sufletul jos, / Du-mă-n cer, la Dumnezeu, / Murgule, murguţul meu…* (folclor dacoromânesc-arhaic). În perioada de puternică înrâurire franceză asupra limbii valahe / dacoromâne, chiar şi în România anilor de socialism, după lichidarea analfabetismului şi chiar după ani buni de la obligativitatea învăţământului de zece clase (treapta I liceală), se mai auzeau pleonasme ca: *avansaţi (< fr. avancer, „a înainta") înainte!* (specific limbajului taxatoarelor de tramvai, autobuz, troleibuz etc., dintre anii 1950 – 1970), *a-şi aduce aportul* (cf. fr. *apport, „ceea ce aduci tu", „contribuţia ta" / contribution* >) / *contribuţia* (frecvent la şedinţomanii din comunism), *scurtă alocuţiune* (< fr. *allocution*, „cuvântare scurtă") etc. În ultimele două decenii ale secolului al XX-lea şi în acest prim deceniu al mileniului al III-lea, „avalanşa de anglo-americanisme", de „pseudo-neologisme" provenite din engleză,

antrenează şi o serie de pleonasme ale anotimpului: *summit-ul la vârf* (engl. *summit* / fr. *sommet*, „culme, vârf, pisc": deşi se poate spune: *summitul americano-rus* / „întâlnirea preşedinţilor S. U. A. şi Rusiei"), *conducere managerială* (*management*, „ştiinţa conducerii / organizării întreprinderilor"), *spectaculos show* (*show*, „spectacol"), *persoanele VIP (Very Important Person)* etc. Lăsând la o parte clasificarea pleonasmelor – semantice, etimologice şi de derivare –, ne îngăduim să „fixăm" avalanşa lor „de azi": (1) a (se) sui sus, a înfăptui (epocale) realizări…, a îngheţa de frig, a înmănunchea un buchet, a aduce la acelaşi numitor comun, a agoniza între viaţă şi moarte, a coborî în jos, a coexista laolată, a compătimi împreună, a conlucra amândoi împreună, a epuiza până la secătuire, a escalada un zid, a evoca o amintire, a extermina în masă, a extermina şi a masacra, a felicita-o pe mama, a ieşi afară, a intra înăuntru, a localiza unde are loc, a lucra la … elaborarea…, a monologa într-un solilocviu, a nu se înţelege pe sine, a orbecăi pe bâjbâite, a preambala dinainte, a prefera mai bine, a preselecta în prealabil, a schiţa sumar, a schimba pulsul satului şi a-i modifica ritmul…, a scruta cu atenţie, a se înfăţişa în faţa…, a se axa în jurul, a se circumscrie perimetrului, a se mărgini / rezuma… la atât…, a se menţine mai departe, a se sinucide, a spune el cine cunoaşte…, a sublinia relevant, a traversa dincolo, a urca în sus, a urma în continuare, a veni ea mama, a-şi însuşi pentru sine, a-şi avea proveniența şi originea, a-şi face autobiografia, a-şi reproşa sieşi, afluenţă aşa de numeroasă, a-i trimite o sumă de bani cui aşteaptă…,a-l şti bine pe al nostru, a-l vedea pe colegul, alegeri electorale, am auzit cu urechile mele, am văzut cu ochii mei, anost…plicticos, atelier de şepcărie, atelier de blănărie, atelier de cizmărie, atelier de spălătorie, Banca Bancorex, bordul de conducere, caligrafie frumoasă, ce ţi-e scris ţi-e scris, cel mai optim, cel mai supra, ceremonie solemnă, cererea… (fusese) solicitată…, chiar el însuşi în persoană, chiar tu însuţi în original?, Compania Peco, confirmă şi aprobă, continuă să fie menţinută…, continuitate neîntreruptă, dar însă…, darnic şi generos, despăgubirea pagubelor, din nou iarăşi, dragoste şi afecţiune, dună de nisip, e în stare a fi capabil…, edilii oraşului, eventualitate imprevizibilă, exemplu pilduitor, exigenţele cerute…, false aparenţe, firesc şi natural, flash-uri informative, foarte anterior, foarte exterior,

foarte extrem, foarte infim, foarte interior, foarte major, foarte maxim, foarte minim, foarte optim, foarte posterior, foarte vast, fond de bază, general…pe toate fronturile…, geniu mare, happy-end fericit, hit de mare succes, interacţiune reciprocă, irascibilitate nervoasă, ironic şi zeflemitor, înalţi prelaţi bisericeşti, întâiaşi dată pentru prima oară, madama mea, mai gravidă…, mai inferior, mai pătrat, mai perfect, mai superior, marii magnaţi, marii mamuţi (privatizaţi), mijloace mass-media, mimica feţei, monşerul meu, muncă laborioasă, nativi născuţi, nemijlocit (se află) în mijlocul (evenimentelor), nouă reîntâlnire, nul şi neavenit, nume patronimic, obstacol care împiedică, organizaţia NATO (North Atlantic Treaty Organisation), originii şi provenienţei, ornată cu podoabe, pedeapsă penală, pesimism deznădăjduit, podvada e podvadă, meremetu-i meremet, portiţă / scenetă mică, potenţial transportabili, principalele priorităţi, prognoze pentru viitor, protagonist principal, rapidă (depistare) promptă, reţeaua Internet, reactivarea activităţii, recunoştinţa şi gratitudinea, repere centrale / principale, revendicări solicitate, sentimente sufleteşti, stiksuri – dropsuri – chipsuri (singular: stik- / drop- / chip- + desinenţa engl. -s / plural + des. valah. –uri), stindarde şi steaguri, sumă de o mie…, susceptibili selecţionabili, şerpuitoare serpentine, şi eţetera / etţetera / etcetera, june tânăr, ţigară de tutun, un număr de trei…, un procent de zece la sută, variaţiuni diferite, veşnicie eternă, vecinătate (bună cu ţările) vecine…, (155) vestigiile trecutului etc.

§ Poem

(lat. *poema; cf.* fr. *poème,* „poezie lungă”)

Poemul este o specie epico-lirică, desemnând acele plăsmuiri poetice în curgere liber-eseistică, dinspre o voce auctorial-naratologică, ori de erou excepţional, ce ilustrează incandescenţa unei raţiuni umane / „superumane”, din avangarda cunoaşterii, mereu în conflict cu condiţia umană, mereu izbindu-se de limite tragic-existenţiale etc.

Poemul / poema este rodul răzvrătirii romantice din secolul al XIX-lea, „în numele libertăţii de creaţie”.

Poemul eroic evocă fapte istorice fundamentale din istoria unui popor, sub conducerea unui erou excepţional (cf. V. Alecsandri, *Dumbrava Roşie;* N. Stănescu, *Mutarea în lup* etc.).

Micropoemul este un poem foarte scurt, turnat, fie într-o formă fixă: de *haiku* (din 17 silabe, în trei stihuri, cu măsura 5-7-5 – v. supra), de *trisalm* (tot din 17 silabe, dar dispuse după schema: 6-6-5, sau: 6-5-6 / 5-6-6: «Fusta de piatră / a zeiţei nopţii // opreşte deşertul…» – *Piramida lui Cheops* de Ion Pachia Tatomirescu; v. TDum, 40 sqq.), de *salm* (cea mai scurtă formă fixă de poezie – *infra* –, constând într-un distih însumând numai 6 silabe, versul prim fiind „un troheu” şi versul secund alcătuindu-se din „doi trohei”: «E-albă / ca o nalbă» – *Mireasă* de Ion Pachia Tatomirescu; sau: «Dorul / trage norul…»; «Fluturi / ard pe scuturi»; «Luna / mişcă pruna»; «Marea / scuipă sarea» etc. – TSal, 10, 43, 51, 60), fie constituindu-se *dintr-un singur vers* («Un singur nai, dar câte ecouri în păduri.» – *Poemul într-un vers* de Ion Pillat).

Poemul în proză are „substanţă lirică” turnată în cele mai interesante structuri verslibriste, în «forma unor proze scurte» (DTL, 336): Baudelaire *(Petits poèmes en prose / Mici poeme în proză),* Rimbaud *(Les illuminations / Iluminările)*, A. Russo *(Cântarea României),* Adrian Maniu *(Figuri de ceară),* G. Bacovia *(Bucăţi de noapte)* ş. a.

În „decaedrul de aur” al poemului românesc, se evidenţiază: «Dumbrava Roşie» de Vasile Alecsandri, «Complotul bubei» de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, «Luceafărul» de Mihai Eminescu, «Noaptea de decemvrie» de Alexandru Macedonski, «Oltul» de Octavian Goga, «Duhovnicească» de Tudor Arghezi, «Surâsul Hiroshimei» de Eugen Jebeleanu, «Omul Fantă» de Nichita Stănescu, «Shakespeare» de Marin Sorescu şi «Noul Turn Babel» de Ion Pachia Tatomirescu (*holopoem* remarcat, în revista bucureşteană «Luceafărul», încă din 18 martie 1967, de criticul literar Vl. Streinu, aflat în imposibilitatea de a cita vreun vers din acesta, la vremea respectivă, căci *Noul Turn Babel* nu surprindea altceva decât construcţia / expansiunea

„absurd-universală” a comunismului şi cenzura ar fi barat „definitiv” căile tânărului poet de atunci: «Imaginea arbitrară, dar uneori şi revelatoare, rotaţia timpilor şi a spaţiilor într-un vălmăşag obscur, deşi pe alocurea constelat, propulsia lirică neobosită, având totuşi ca punct de gravitaţie din nou pământul dacic, sunt de asemenea de reţinut din *Noul Turn Babel*. De data aceasta, o lume de meşteri-schelete, zidari, dulgheri şi salahori, nesupravegheaţi de nici un arhitect, construiesc turnul, care e poate al unei sublime absurdităţi. În amândouă poemele, gestul liric larg, expresia vociferantă şi haotismul impresiilor par să provină din declamaţia super-hugoliană a lui Lautréamont, după cum, de la noi, Constant Tonegaru este prezent în ton, în fantasticitatea reprezentărilor şi în recurenţa apostrofei.» – SPcl, IV, 91 sq.; s. n.; celălalt poem la care se referă criticul este *Destinaţii confidenţiale* – v. *supra* – holopoem / *infra* – titlu).

§ l Poezie

(lat. *poesis*; cf. fr. *poésie*)

Poezia este „un fruct” al Logosului prin care sufletul capătă grai / gând la punerea veşmântului emoţiei de mireasă a cugetării, ori de mire al intelectului ajuns în orizontul cunoaşterii metaforice, sau la prinderea în cosmica horă / muzică a sferelor.

Toate definiţiile Poeziei – trecute, prezente şi viitoare – „sunt incomplete”. Şi a noastră, se subînţelege. Fiecare poet are definiţia / definiţiile lui (de la o zi la alta, de la o vârstă la alta); teoreticienii, istoricii / criticii literari au de asemenea definiţiile lor, dar ca poeţii, zilnic, nu. Toate sunt frumoase, admirabile, „cub de cristal cu colţul ştirb”, tocmai pentru că le caracterizează imperfecţiunea. Din sutele de mii de definiţii ale poeziei, se cuvine să mai spicuim – de prin dicţionare şi tratate – măcar trei-patru. (1) «*Artă a limbajului care exprimă sau sugerează o emoţie, un sentiment, o idee, prin ritm, armonie şi imagine;* (…) …conceptul poeziei ca *mimesis*, ca reprezentare, este dominant în textele de poetică şi retorică din antichitatea greacă şi

latină, din *Renaştere*, din *clasicismul* secolului al XVII-lea, până în secolul al XVIII-lea. Distincţia dintre *poezie* şi *proză* are în bază prezenţa regulilor impuse poeziei. Spre deosebire de proză, considerată mai liberă de norme compoziţionale, *poezia este expresia subiectivităţii supuse regulilor ritmice, metrice şi muzicale*. Clasificarea antică presupunea de asemenea şi o *organizare ierarhică a poeziei epice, dramatice, lirice*. Aristotel, diferenţiindu-se de concepţia platonică asupra poeziei, exprimată în *Republica,* insistă asupra termenului filosofic şi gnoseologic de „imitaţie" prin artă şi stabileşte *o altă subîmpărţire a poeziei: tragedie, comedie, epopee*. Începând cu *preromantismul* şi *romantismul* şi culminând cu *simbolismul* se formează, opus ideii de *mimesis.* un alt concept de poezie: *poezia ca expresie a individualităţii creatoare, esenţa ei fiind identificată în categoria de liric*.» (DTL, 338 sq.; s. n.); (2) filosoful, esteticianul şi poetul Eugeniu Speranţia certifică faptul că: «…*poezia în general şi fiecare poezie în parte reprezintă un precipitat al vieţii noastre interioare, cu atât mai autentic şi deci cu atât mai sincer, cu cât e mai spontan*. (…) Oricât de autentic şi valabil ar fi cconţinutul uunei poezii ca emisiune a vieţii interioare a poetului, nu vom putea niciodată să facem abstracţie de inserţiunea, de infiltraţia unui incalculabil aport de provenienţă socială. A emis odinioară, la sfârşitul secolului al XVII-lea, filosoful *John Locke* adagiul senzualismului extremist: „Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensibus" / „Nu e nimic în gândire care să nu fi fost mai întâi în simţuri", iar *Leibnitz,* la scutrtă vreme după el, i-a adăugat un amendament: „nisi intellesctus ipse" / „afară de gândirea însăşi", referindu-se la înseşi condiţiile intime ale activităţilor intelectuale.» (SpPoe, 166 sq.; s. n.); (3) George Călinescu ne încredinţează că «oricât de încântătoare ar fi aceste concepţiuni despre artă şi poezie, e lesne de înţeles că Absolutul, prototipii, Frumuseţea eternă nu lămuresc nimic. Sunt definiţii care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei cum e aceea a abatelui Brémond care în fond este tot speculativă, dar de nuanţă mistică. *Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experienţă mistică nedesăvârşită, utilă întrucât exaltă spiritul pentru adevărata devoţiune.* (…) Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viaţa noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaştere. Arta este doar o expresie, o

descărcare, deci catharsis, a sentimentului.» (CPes, 19; s. n.); (4) Benedetto Croce, în celebra sa lucrare, *La Poesia – introduzione alla critica e storia della Poesia e della letteratura / Poezia – introducere în critica şi istoria poeziei şi a literaturii* (la care se referă şi G. Călinescu – *supra*), ne asigură că *expresia poetică,* spre deosebire de sentiment, *este «o teoreză, o cunoaştere*; prin chiar acest fapt, în timp ce sentimentul aderă la particular şi, oricât de înaltă şi de nobilă i-ar fi sorgintea, se desfăşoară în mod necesar în unilateralitatea pasiunii, în antinomia bine-rău şi în anxietatea bucuriei şi a suferinţei – *poezia leagă* iarăşi *particularul de universal, primeşte în ea, depăşindu-le deopotrivă, durerea şi plăcerea, înălţând mai presus de ciocnirea părţilor viziunea unităţii părţilor în întreg, mai presus de conflict armonia, mai presus de îngustimea finitului întinderile infinitului; această pecete de universalitate şi totalitate este caracteristica* ei…; (…) şi fiindcă, asemeni oricărui alt mod formativ, poezia nu devine fapt fără o luptă lăuntrică a spiritului – în cazul de faţă fără lupta cu sentimentul care, oferindu-i materia, îi opune totodată greutatea şi obstacolul materiei – victoria prin care materia rebelă se converteşte în imagine poartă însemnul seninătăţii câştigate, unde mai vibrează încă emoţia, ca o lacrimă într-al înseninării surâs şi al noului sentiment catartic care este bucuria frumuseţii; (…) pentru ca universalitatea, caracterul divin şi cosmicitatea – care sunt atributele poeziei – să nu fie însă răstălmăcite şi materializate prin restrângerea exclusivă la un anume tip de poezie sau pentru ca, mai rău încă, să nu fie folosite ca program al unei poezii care ar trebui neapărat practicată şi al unei şcoli dedicate acestui scop (…), este bine să traducem aceste cuvinte prin altele care se pretează mai puţin unui asemenea echivoc; vom spune deci că universalitatea, precum şi diferitele ei sinonime, înseamnă pur şi simplu umanitatea întreagă şi nedivizată a viziunii poetice şi că oriunde se formează o viziune de acest tip, oricare i-ar fi conţinutul particular însuşi se regăseşte universalitatea, fără ca infinitul, cosmosul şi Dumnezeu să fie nevoiţi să intervină în imagini directe, ca în *Coeli enarrant* sau în *Laudes creaturarum;* (…) *…dacă realitatea se consumă toată în pasiunea dragostei, poezia este mai degrabă asfinţitul ei: asfinţitul dragostei în eutanasia amintirii; un văl de întristare pare să umbrească Frumuseţea; dar nu e văl, ci însuşi chipul Frumuseţii*.» (CroP,

30 sqq.; s. n.). În ceea ce priveşte „tipurile de poezie” (din care menţionăm 101), clasificările – în funcţie de genuri, de curente, direcţii etc. – se dovedesc extrem de interesante: antipoezia („contra-poezia”: „stihuiri” de pseudoavangardă, „teribiliste”, „şocant-obscene”, sau „ de onanişti în faţa Monei Lisa” – cum îi numea Nichita Stănescu, fără vreo valoare în vreun plan al esteticului, al spiritului, al sufletului, „stihuri” ale unor poetastri / pseudopoeţi, în numele „libertăţii artistice absolute”, cu misiunea „de a deturna”, „de a deruta” receptorii de veritabilă poezie, „de a semăna confuzie” etc.), poezia avangardismului bine temperat (adică poezia modernistă promovată de «Sburătorul» / E. Lovinescu), poezia avangardistă (sau „de avangardă”: chiar dacă „poezie de avangardă” există în orie epocă literară, în antonimie cu poezia tradiţionalistă, sintagma a intrat în circuit pe plan european, o dată cu avangarda din ajunul primului război mondial; poezia avangardistă a unei epoci este o poezie complexă / eterogenă, dinamitând, respingând în totalitate ceea ce este consacrat, proclamând ostentativ / polemic înnoirea cu orice preţ; reprezintă „direcţia artistică antitradiţionalistă”), poezia banalului cotidian, poezia banchizelor, poezia belaginelor / valahicelor legi (înseamnă versificarea sacrelor legi zalmoxiene destinate „marelui circuit oral-cult”, impresionantă „practică juridic-civilă” încă exercitată la Dacii-agatârşi din Arutela / Ardeal – Transilvania / România şi în vremea lui Aristotel. Este o parte importantă a poeziei „oralităţii culte” a Zalmoxianismului. Preoţii Cogaionului / Sarmizegetusei, sau ai Zalmoxianismului, versificau legile – fapt ce l-a impresionat şi pe Aristotel, evidenţiindu-l în «*Problemata*», XIX, 28 –, versificări în perechi de emistihuri-decasilab / salmice, alternând cu emistihuri-dodecasilab / zalmic-genumiene, ca în balada «*Pe-o Gură de Rai*», foarte uşor de memorat, destinate şcolilor oralităţii cogaionice. În ciuda cunoaşterii scrisului, în Carpaţi-Dacia / România, încă din orizontul anului 8175 î. H., dar, mai ales, din vremea pelasgo-culturii Turdaş-Vincea, la Dacii-agatârşi, adică la zalmoxienii din Arutela / Ardeal-România, şcolile preoţilor Zalmoxianismului, ale Cogaionului / Sarmizegetusei, ce puneau accentul pe transmiterea informaţiei pe cale orală, din tată în fiu, din generaţie în generaţie, erau încă „foarte active”. Dinspre aceste şcoli ale oralităţii culte ale Zalmoxianismului,

Aristotel îşi dă răspuns la întrebarea: «De ce se numesc legi unele cântece?»; «…înainte de cunoaşterea literelor, legile se cântau, ca să nu se uite, precum este însă obiceiul la Dacii-agatârşi…»), poezia cetăţii (poezia de angajare civică), poezia chinezeriilor / japonezeriilor (la reprezentanţii parnasianismului), poezia chtonică, poezia clasică (poezia intrată în panteonul cultural naţional), poezia clasicismului, poezia clocotristă (cultivată de cercul belgrădean al poetului Adam Puslojici), poezia constructivistă, poezia cosmogenezei, poezia creştină, poezia cu formă fixă (haiku, gazel, glosă, pantum, rondel, salm, sonet etc.), poezia cultă, poezia dadaistă, poezia de-creaţiei (sau lettristă de tip I. Isou), poezia descriptivistă, poezia didactică, poezia dramatică, poezia epică, poezia epidermei / senzualistă, poezia epifaniilor, poezia erotică, poezia eschimoşilor, poezia expresionistă, poezia feminină, poezia fiorului cosmic, poezia fluxgeneraţiei (high tide generation – a generaţiei *Labiş-Stănescu-Sorescu*), poezia folclorică, poezia futuristă, poezia gândiristă (promovată de revista interbelică «Gândirea»), poezia generaţiei de tranzienţă (– the transience generation, sau a generaţiei / promoţiei: *Caraion-Doinaş-Paraschivescu*), poezia generaţiei republicii / republicane (a celor treizeci şi trei de poeţi născuţi în ’47), poezia gnomică, poezia grotescului, poezia hadronică, poezia hedonistă, poezia hermetică, poezia iluministă, poezia informaterială (a informaţiei materiei), poezia interbelică, poezia junimistă, poezia lettristă, poezia lirică, poezia lirosofică (la L. Blaga), poezia metafizică, poezia microcosmosurilor, poezia militantă, poezia-mimesis, poezia misterică / iniţiatică, poezia modernă (a direcţiei ce se opune poeziei clasice), poezia modernistă (sau poezia avangardismului bine temperat promovată de «Sburătorul» / E. Lovinescu), poezia nonconformistă („de abatere de la regulile în uz”), poezia nouăzecistă (a promoţiei ce a debutat editorial în jurul anului 1990), poezia nuntirii cosmice, poezia obiectivă, poezia obscură, poezia obsedantului deceniu (poezia proletcultistă, stalinistă, din România anilor 1948 – 1958 / 1960), poezia ocultărilor, poezia optzecistă (a promoţiei ce a debutat editorial în jurul anului 1980), poezia păşunistă (sintagmă ironică la adresa poeziei pastorale, adică bucolică / idilică), poezia paşoptistă, poezia palingeneziei (capodoperă a genului: «Memento

mori» de M. Eminescu; surprinde înflorirea şi decăderea civilizaţiilor / lumilor; sau poezia despre metempsihoză / „reînvierea periodică a fiinţelor" etc.), poezia paradoxistă, poezia parnasianismului, poezia patriotardă, poezia patriotică, poezia pesimistă, poezia poporanistă, poezia postbelică (de după al II-lea război mondial), poezia postdecembristă (de după Revoluţia Română Anticomunistă din Decembrie 1989), poezia postmodernistă („poezia generaţiei / promoţiei 1980"), poezia preromantică, poezia programatică (ars poetica), poezia proletcultistă, poezia prozei (în structuralism – Tv. Todorov), poezia pură (de la studiul abatelui H. Bremond, «*La poésie pure*», 1926; la Ion Barbu, *poezia pură* înseamnă lirică iniţiatică în misterele din labirinturile lumilor, deopotrivă apolinică şi dionisiacă), poezia refluxgeneraţiei (a promoţiei '70, „cu echinoxiştii pe creastă"), poezia religioasă / mistică, poezia resurecţional-modernistă (sau neomodernistă), poezia romantică, poezia sămănătoristă, poezia sacrului întreg cosmic, sau *holo-poezia / holopoemul*, poezia satirică, poezia seismicii / tectonicii sociale (poezia răscoalelor, revoluţiilor, războaielor), poezia-semnificant-născătoare-de-semnificat (în programul estetic al paradoxismului – inaugurată în 1966, prin poemul «Omul Fantă» de Nichita Stănescu), poezia simbolismului, poezia sociogonică (despre geneza relaţiilor caracteristice societăţilor civlizate), poezia soteriologică (a mântuirii prin jertfe benevole; martirică), poezia subiectelor (în structuralism – A. Veselovski), poezia subiectivă, poezia sublimului zalmoxian (în «Gemenii» / «Memento mori» de M. Eminescu), poezia suprarealistă, poezia şaizecistă (a promoţiei ce a debutat editorial în jurul anului 1960), poezia şaptezecistă (a promoţiei ce a debutat editorial în jurul anului 1970), poezia tradiţionalistă, poezia umanismului, poezia victoriană (în literatura engleză) etc.

§ Poliptoton

Parigmenon ca figură de stil este o repetiţie gramaticală constând în reluarea aceluiaşi cuvânt sub diverse forme flexionare.

(Exemplu: «Tu ai fost divinizarea frumuseţii de *femeie, / A femeiei,* ce şi astăzi tot frumoasă o revăd.» – «Venere şi Madonă» de Mihai Eminescu).

§ Polisigmism

*(< prefixoid poli-, „mai mulţi" + -sigma-, numele literei s / **E / F, H** + suf. -ism)*

Polisigmismul este aliteraţia obţinută prin repetarea lui *s / ș,* în diferite situaţii, dar cu condiţia de a produce în receptor „inducţia semantic-sincretică" a foşnetului frunzelor, valurilor, a şuierului şerpilor etc.

Un „celebru polisigmism" este întâlnit la Ion Barbu, în partea a doua a parnasian-hermeticei sale ars poetica: «Ar trebui un cântec încăpător precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu *s*are; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.» (*Timbru* de I. Barbu – v. BJS, 14).

§ Poporanism

Poporanismul este un curent cultural (politic, literar etc.) ce a apărut în România primelor decenii ale secolului al XX-lea ca reacţie antisămănătoristă şi deopotrivă antisimbolistă, afirmând principiile: *adevărata cultură naţională este rodul participării maselor populare la producerea şi aprecierea valorilor culturale / literare (în mod special, prin şcolirea ţărănimii); literatura naţională nu poate fi produsul curentelor estetice „decadente", „neadecvate", „de import" (ca simbolismul), dar nici al „falsei înfrumuseţări" autohton-sămănătoriste, ci numai al unei reflectări veridice şi critice a structurilor societăţii, a ruralismului specific românesc în respectivele decenii de început de secol* etc.

Centrul de iradiere al *poporanismului* (derivat de la *poporan-* + arhiproductivul sufix *-ism,* traducând, de fapt, rusescul *narodnicestvo*) l-a constituit revista «Viaţa Românească» (Iaşi: 1906 – 1916; 1920 – 1929; Bucureşti: 1930 – 1940; 1944 – 1946; 1948 – 2000), în vremea în care a avut ca „spiritus rector" pe Garabet Ibrăileanu (Târgu Frumos, 23 mai 1871 – 10 martie 1936, Bucureşti), acestuia datorându-i-se şi programul cultural, din 1906, al mişcării.

Estetica poporanismului. Garabet Ibrăileanu combate exaltările sămănătoriste ale trecutului istoric, ale virtuţilor ţărănimii, susţine că o veritabilă cultură naţională se va naşte când masele populare «vor lua parte şi la formarea şi la aprecierea valorii culturale», recomandând scriitorilor „simpatie pentru clasele deposedate", cuprinderea specificului naţional românesc în opere, în „formula" literară pe care autorul o consideră cea mai adecvată. «Viaţa Românească» mai promovează: iluminarea ţărănimii prin propagarea culturii în rândurile ei (principiu preluat de la iluminişti), atitudine realist-critică îndeosebi faţă de falsa înfrumuseţare a vieţii. Cei mai străluciţi reprezentanţi ai poporanismului sunt scriitorii: Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Octavian Goga ş. a. (cf. CILR, 661 sqq.; DTL, 340 sq.).

§ Portret

(cf. fr. *portrait*)

Portretul desemnează fie reprezentarea unei persoane ca subiect al operei plastice (*ens*-ul zugrăvit / pictat fiind reprezentat „în întregime", „bust", sau „cap"), fie ca subiect al unei creaţii din perimetrul beletristicii, „zugrăvirea" / „pictura" fiind făcută de data aceasta „numai în cuvinte", surprinzându-se (insului / eroului) atât trăsăturile fizice, cât şi cele psihice / morale, patologice, tipologice (pe cât posibil) etc.

Memorabil este *portretul lui Decebal*, făcut ultimului rege-erou al Daciei (dintre anii 87 şi 106 d. H.), al Nemuritorilor, de către istoricul

Cassius Dio, chiar din inima Imperiului Roman, prin fraze parcă desprinse din piatra *Columnei Decebalo-Traiane din Roma*: «Decebal era foarte priceput, uimitor, în urzirea, în întocmirea / plănuirea războaielor şi iscusit / dibaciu în realizarea lor, ştiind când trebuie să năvălească şi când să se retragă, meşter în a întinde curse, viteaz / ager în luptă (meşter în aşternerea curselor şi iute la faptă), ştiutor în a se folosi de izbândă cât şi de îndreptarea ureunei înfrângeri suferite (ştiind deopotrivă să folosească o biruinţă şi să iasă cu bine dintr-o înfrângere) – pentru care îndelungă vreme a fost un potrivnic / adversar periculos poporului roman» (*Istoria romană,* LXVII). Notabilă este şi arta portretului întâlnită la cronicarii români, îndeosebi, la Grigore Ureche, realizatorul celebrului portret al lui Ştefan cel Mare, unde vorbeşte despre trăsătura fizică esenţială, „statura mică", şi unde surprinde apoi „veridic" dimensiunile psiho-morale ale personalităţii istorice (temperamentul coleric, reprezenta instanţa supremă în stat, autocratul / „monarhul cu puteri depline", integritate, vrednicie / hărnicie, diplomat rafinat, imprezivibil, mare strateg al timpului, miza pe forţa exemplului personal în bătălii, putere de adaptare la orice situaţie, încrezător în sine, insistent-temerar şi înţelept fructificator al „trecătoarelor eşecuri"): «Fost-au acest Ştefan-Vodă om nu mare de stat, mânios şi de grabă a vărsa sânge nevinovat; de multe ori la ospeţe omorâia fără giudeţ. Amintrelea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi, şi unde nu gândeai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter; unde era nevoie, însuşi să vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu îndărăpteze, şi pentru aceia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut (…), să rădica deasupra biruitorilor. Mai apoi, după moartea lui, şi ficiorul său, Bogdan-Vodă, urma lui luase, de lucruri vitejăşti, cum să tâmplă: den pom bun, roadă bună op să iase. Iar pre Ştefan-Vodă l-au îngropat ţara cu multă jale (…) în mănăstire, în Putna, carea era de dânsul zidită. (…) Au domnit Ştefan-Vodă 47 de ani şi 2 luni şi 3 săptămâni şi au făcut 44 de mănăstiri, şi singur ţiitoriu preste toată ţara.» (*Letopiseţul Ţării Moldovei* de Gr. Ureche). De sub pana de geniu cu care sunt înzestraţi marii noştri prozatori ies şi „portrete-eclat", dintr-o singură frază: «Era în sat şi dascălul Iordache, fârnâitul de la strana mare (…), dar clămpănea de bătrân ce era; ş-apoi mai avea şi darul suptului…»

(*Amintiri din copilărie* de Ion Creangă).

§ l Postmodernism

(din *post-,* „după” + *-modernism*)

Prin *postmodernism* (adică *modernismul de după*… nu se ştie ce…) este desemnată „o modă literară” („curent literar” ar fi prea mult spus), revendicată de „promoţia ’80” (sau de „generaţia optzecistă”), susţinând că „realizează un dialog livresc cu modernismul / tradiţia”, că – de vreme ce „spaţiul noutăţii literare s-a îngustat o dată cu modernii / moderniştii” – pot intra „în programul lor de creaţie”, graţie intertextualităţii, şi „frecvente referiri la valorile culturale culturale, din cărţi, ale umanităţii”, că – nemaiputând inventa inocenţa, nemaifiind capabili de creaţie / operă originală, proprie –, îşi pot însuşi creaţiile tradiţiei „din unghiul sensibilităţii moderne”, permiţându-şi „a le dezvălui feţe comice / groteşti”, într-o atitudine „critică / ironică” de relativizare a valorilor care păreau cu adevărat imuabile” (mergând până la profanare, plagiat etc.).

Cei câţiva scriitori despre care se afirmă că au veritabilă creaţie „postmodernistă” se situează de fapt în trena modernismului resurecţional, ori a paradoxismului generaţiei Labiş-Stănescu-Sorescu.

§ Poveste

Povestea este specia genului epic – întâlnită atât în folclorul literar cât şi în literatura cultă –, un soi de „basm prescurtat”, reţinând numai esenţialele întâmplări ale eroilor supranaturali / fantastici, din care se poate extrage de către receptor o învăţătură „imediată”.

§ l Povestire

(din infinitivul lung al verbului *a povesti*)

Povestirea este specia genului epic, cu un singur plan dominat de un narator-martor la evenimentul / faptul „excepţional" întâmplat cândva unui protagonist – ori unui cuplu protagonist – şi celorlalţi eroi ce-l secundează în acţiune.

În povestire, «relaţia *narator-receptor* este cea care determină organizarea *discursului* narativ; R. Barthes o numea *valoare de schimb*, convenţie care porneşte chiar din intenţionalitatea narării» (DTL, 343), ceea ce implică: a) *oralitatea* (avându-şi originea în bogăţia folclorului literar autohton, povestirea păstrează aparenţa «de dialog între narator-receptor, care, într-un fel, constituie sensul justificativ al actului de a povesti» – *ibid.,* p. 344); b) *ceremonialul* (aspect „esenţial": dialogul «este întreţinut de un sistem de convenţii, echivalent cu însăşi arta de a povesti» – *ibid.*); c) *atmosfera* («rezultată atât din caracterul, mai mult sau mai puţin spectaculos al întâmplării, cât şi din *valoarea de schimb* a relaţiei narator-receptor; ca deţinător al faptului epic, naratorul îşi organizează discursul pe baza principiului psihologic al aşteptării frustrate; el regizează tensiunea, suspensul, respectând şi cultivând o tactică a povestirii, care urmăreşte asigurarea interesului receptorului pe tot parcursul povestirii.» – *ibid*.). „Substanţa narativă", calitatea intrigii, într-o povestire, trebuie să fie selective în vederea vectorizării receptorului în semnificaţii etic-estetice. Personajul povestirii, concretizând numai o stare conflictuală dintr-un timp trecut (faţă de timpul narării), permite accentuarea situaţiei epice etc.

În „decaedrul de aur" al volumelor de povestiri româneşti se relevă: «Convorbiri duhovniceşti» (420 d. H. / 429) de Sfântul Ioan Cassian; «O samă de cuvinte» (1743) de Ion Neculce, «Moş Nichifor Coţcariul» (1877) de Ion Creangă, «Păcat» (1892) de I. L. Caragiale, «La Grandiflora» (1928) de Gib Mihăescu, «Hanu Ancuţei» (1928) de Mihail Sadoveanu, «Povestiri» (1966) de Vasile Voiculescu, «Vară buimacă» (1967) de Fănuş Neagu, «Scrisori provinciale» (1976) de Ştefan Bănulescu, «Şoarecele B şi alte povestiri» (1983) de Ion D. Sârbu.

§ Proletcultism

(din *prolet-* + *-kult-* < lb. rusă: *Proletarskaia kultura* / „Cultura proletară” > + *-ism*)

Proletcultismul desemnează o doctrină pseudo-estetic-literară, potrivit căreia, după o revoluţie a proletariatului (ca „revoluţiile bolşeviste / comuniste”): (1) trebuie să fie anihilată / „arsă” cultura veche şi să fie formată o cultură nouă, pusă în slujba muncitorimii şi a ţărănimii, în slujba claselor fundamentale dintr-o societate de tip totalitarist-socialist / comunist; (2) arta trebuie să oglindească numai realizările muncitorimii / ţărănimii, modul de producţie socialist, „luminosul chip al comunistului” („erou-etalon”), deoarece „experienţa de viaţă proletară” şi „experienţa artistică proletară” sunt diametral opuse „experienţei de viaţă a burgheziei” şi „experinţei artistice a burgheziei”, „din trecut” nepreluându-se decât „experienţa tehnică”: (3) artiştii / artele să coboare „din turnul de fildeş” şi să intre „neapărat” în uzine, în fabrici, pe şantiere, în colhozuri („cooperative agricole de producţie”) etc.

(v. *supra* – epocă literară / *Epoca „decăderii regalităţii” şi a „terorii republicane proletcultiste” din România „lagărului socialist”: 1945 – 1958 / 1960).*

§ Prolog

(lat. *prologus*; cf. fr. *prologue,* „vorbire / cuvânt înainte”)

Prologul desemnează partea-preambul a unei opere literare.

Şi în literatura română *prologul* (sinonime: *argument, cuvânt lămuritor / explicativ* etc.) a fost „cultivat” din necesităţi estetice de o serie de scriitori. Dimitrie Cantemir îşi însoţeşte *fabliau*-romanul (scris între anii 1703 şi 1705), *Istoria ieroglifică,* de două prologuri:

Izvoditoriul cititorului, sănătate («Precum de toată probozirea vrednic să fiu, o, iubitule, foarte bine cunosc – că osteninţa cheltuită nu să jeleşte, fără numai când în urmă vreun folos cumva nu aduce. / … / Ale streinilor – carii mai cu toţii încă între vii sint – cele de laudă vrednice vrednicii, măcar că cu dânsele condeiul a-mi împodobi foarte priimitoriu aş fi fost, însă alalte, carile din calea laudei abătute sint, numere, nevoinţe şi fapte, aşe de tot dezvălite în mijlocul theatrului cititorilor a le scoate şi faptele într-ascuns lucrate fără nici o siială în faţă a le lovi, nici cinsteş, nici de folos a fi am putut giudeca. A doa: că istoriia aceasta nu a vreunor ţări *kaqolukh,* ce a unor case numai şi *merikh* ieste. De care lucru, pentru asupreala mai sus pomenită, pre fietecare chip supt numele a vreuniia din pasiri sau a vreunuia din dobitoace a supune, şi firea chipului cu firea dihanii ca să-şi răducă tare am nevoit. A triia şi cea mai cu deadins pricină ieste că nu atâta cursul istoriii în minte mi-au fost, pre cât spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă…») şi *Iarăşi cătră cititoriu* («Vii şti, iubitule, că nu pentru cei carii într-aceste pomenite limbi pedepsiţi sint scara acii am supus, ce, pentru ca de împrumutarea cuvintelor streine cei mai nedeprinşi lovind, vreare-aş ca aşe a le înţălege şi în dialectul strein să să deprindză…»). Ion Budai-Deleanu pune în fruntea epopeii sale, «poemation eroi-comico-satiric alcătuit în doaosprăzece cântece…», *Ţiganiada* (scrisă în orizontul anului 1800), un interesant *Prolog* («Să fie preceput ş'alte neamuri a Europei preţul voroavei şi dulceaţa graiurilor bine rânduită, adecă ritorica şi poesia, cum au înţălesu-o elinii şi romanii, o! câţi eroi slăviţi să ar ivi dintre varvari… / … / Luând firul istorii neamului nostru românesc, de când să au aşezat în Dacia, câţi şi mai câţi bărbaţi, cu tot feliul de vărtuţi strălucitori, am cunoaşte daară acum, deacă să ar fi aflat între români, din vreme în vreme, bărbaţi care să fie scris viaţa lor şi cu măestru condeiu, împodobindu-le fapte şi înălţându-i după vrednicie, să îi fie trimis strănepoţilor viitori. / … / Pentru aceasta, până la un alt prilej, când mi se va lovi să beu din fântâna curatelor surori, primeşte, iubite cetitoriu, cu bună voinţă această izvodiţură!… şi socoteşte cu priinţă, aducându-ţi pururе aminte că apa de baltă nice odinioară nu este limpede ca de fântână.»); la fiecare „cântecu" din «Ţiganiada», există câte o strofă-prolog (din şase versuri), sau *Argumentul:* «Păn'

Vlad-Vodă pe ţigani armează, / Asupra lor Urgia-întărâtă / Pe Sătana, ce rău le urează, / Întracea, luânduş' de drum pită, / De la Flămânda pleacă voioasa / Ţigănimea drept cătră-Inimoasa.». Şi Nicolae Filimon pune în fruntea romanului său „modern", *Ciocoii vechi şi noi* (în 1862), un *Prolog,* unde atrage atenţia cititorului asupra tipologiei *ciocoiului* («Nimic nu este mai periculos pentru un stat ce voieşte a se reorganiza, decât a da frânele guvernului în mânile parveniţilor, meniţi din concepţiune a fi slugi şi educaţi într-un mod cum să scoată lapte din piatră cu orice preţ!… Platon a zis, cu două mii de ani înainte de a lua noi pana în mână ca să descriem pe ciocoi, că un om, ca să poată deveni cetăţean onest, mai întâi de toate cată să fie născut bine, crescut în frica lui Dumnezeu, şi din copilărie până la maturitate să trăiască înconjurat de oameni virtuoşi şi drepţi. Ciocoiul este totdauna şi în orice ţară un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat cu o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce şi-a ajuns ţinta aspiraţiunilor sale…»). Şi mari romancieri români din secolul al XX-lea apelează la *prolog.* Alexandru Ivasiuc îşi deschide romanul *Păsările* (din anul 1970) cu un ultramodern *Prolog,* unde cititorul este „familiarizat" cu „starea de spirit" a protagonistului: «Măcar de-ar exista un viitor. Încă foarte ceţos, cu o mie de posibilităţi, dintre care unele chiar dezastre. Aşa ar fi trebuit să înţeleg de la început, când mi-am schimbat planurile, când am încercat să fug tocmai de concluzia care se impunea de la sine. (…) Starea mea de spirit era un amestec de grijă pentru acelaşi lucru, nedefinit, care urma să se întâmple. Peisajul era animat de pulsaţia mea interioară.

§ Proverb

(lat. *proverbium,* „dicton")

Proverbul desemnează de obicei o frază metaforizată, bimembră, ritmică / rimată, uşor-memorabilă, conţinând o observaţie, rod al acumulărilor milenare de experienţă de viaţă dacoromânească, formulată lapidar, ca postulat, o învăţătură morală / filosofică, pragmatică etc.

Disciplina care are în obiectivul de cercetare proverbele se numeşte *paremiologie*. Spicuim câteva din mulţimea de proverbe dacoromâneşti: «A ajuns vremea să nu se mai încreadă omul nici în cămaşa lui» (MPR, 10); «A căuta nod în papură şi pete în soare» (MPR, 14); «Adu-ţi aminte de mama ta şi de tatăl tău, când şezi în mijlocul celor mari.» (MPR, 19); «Albina cea bună nu se pune pe o floare vestejită» (MPR, 29); «Au venit sălbatecii să împace domesticii» (MPR, 45); «Banul te duce, banul te-aduce» (MPR, 49); «Binele pe om îl scapă de foc şi de apă.» (MPR, 53); «Boul se leagă de coarne şi omul de limbă» (MPR, 56); «Cele rele să le scrii pe apa ce curge, iar facerea de bine în piatră să o sapi» (MPR, 67); «Cel ce tot alege, / Pe urmă culege» *(ibid.)*.

§ l Proză

(lat. *prorsa; cf. „prorsa et vorsa facundia" / „în proză şi în versuri*")

Prin *proză* este desemnată, în general, creaţia beletristică aflată în antonimie cu poezia, creaţia ce are în statut obiectul estetic, în formă de discurs, oral, sau scris, ca un mod de expresie nesupus nici normelor de versificaţie, nici categoriilor expresiei poetice, creaţie în al cărei teritoriu / spaţiu se află neapărat un narator şi personaje angajate într-o acţiune complexă, într-un plan sau în mai multe (paralele, secante etc.) şi în care se disting tipuri variate de organizare / arhitectură (construcţie), de la povestire şi basm, la schiţă, nuvelă, roman etc.

Proza mai este definită drept „ansamblul textelor caracterizate de modul neversificat de utilizare a limbajului", unde se operează cu tipologii, unde se distinge majoritatea stilurilor funcţionale ale limbii (proză beletristică, proză administrativ-juridică, proză oratorică etc.), unde există neapărat naratorul („ochiul povestitorului") evoluând de la retorica directă / autoritară, din naraţiunile homerico-biblice, la o retorică dramatizată, unde „istoria" / „fabula", adică evenimentele relatate se dispun într-o anumită succesiune, desemnată prin termenul

de subiect / discurs, subiect narativ constituit din lanţuri de elemente, numite motive (libere, incidentale, toposuri, laitmotive etc.), unde personajul / eroul poate fi principal, secundar, ori episodic, reflector etc., unde instanţele comunicării se dezvăluie, de la instanţa-autor, ce poate fi şi instanţă-narator, sau chiar instanţă-personaj etc., unde personajul se poate manifesta atât prin angajare dialogică, sau exterioară, cât şi prin cea monologică (interioară), prozatorul putând să înfăţişeze viaţa / lumea cu toate problemele „frământătoare" printr-o relativă detaşare, graţie disimulării „din spatele personajelor", concentrându-se asupra realităţii imediate, asupra mirificului omenesc, asupra socialului, circumstanţelor, evenimentelor, lucrurilor etc.

Privitor la proză, deosebit de interesantă ni se pare bogata corolă de opinii a esteticienilor. Eugeniu Speranţia consideră că proza «îşi are ades originea în poezia epică, iar aceasta în simpla relatare spontană, lipsită de pretenţii literare; povestirea, mai mult ori mai puţin debitoare fanteziei şi mitului, are aceeaşi vechime ca şi cuvântul şi, eliberându-se, în limbajul familial, din versificaţie, a circulat întotdeauna, luând diferite proporţii; basmul, deci mitul, stă la originea întregii creaţii epice, cu singura notă distinctivă că, atunci când evenimentele supranaturale din cuprinsul unei poevstiri găsesc credit deplin în cugetul emiţătorului şi într-acel al receptorului, relatarea nu mai e propriu-zis literară, ci apare ca istorică, pe când dispariţia acestui credit dă povestirii caracter literar şi, eventual, poetic.» (SpPoe, 123 sq.). Benedetto Croce face câteva observaţii de mare fineţe: «*Expresia prozei* se deosebeşte de expresia poetică tot astfel cum fantezia se deosebeşte de gândire, şi creaţia poetică de cea filosofică. Orice altă distincţie, întemeiată pe distincţia fizică a sunetelor articulate şi a feluritelor lor aşezări, a succesiunilor, ritmurilor şi metrilor lor, nu duce şi nu poate duce nicicând la nici un rezultat, atât în legătură cu această formă de expresie, cât şi cu celelalte pe care le examinăm pe rând; cunoscute din exterior, toate prezintă aceleaşi sunete, aceleaşi forme de aşezare şi de succesiune, ori numai diferenţe labile şi iluzorii, iar în ceea ce priveşte deosebirea între expresia poetică şi expresia prozei, se poate spune că problema a fost odată

pentru totdeauna închisă de când Aristotel i-a dezvăluit inconssistenţa, observând că există creaţii filosofice în discurs legat sau metric, şi poeziii în discurs liber; şi nici n-a mai fost cu putinţă, în timpurile moderne, ca respectiva chestiune să fie vreodată reluată cu soluţii cât de cât fericite.» (CroP, 33).

§ Prozodie

(cf. fr. *prosodie*)

Prin *prozodie* este desemnată fie ştiinţa care studiază cantitatea / durata vocalelor / silabelor în diferite părţi constitutive ale cuvântului (în limbile „cantitativului") şi accentuarea sau neaccentuarea lor (în limbile „calitativului"), fie – în sinonimie cu metrica *(supra)* – ştiinţa despre unităţile ritmice.

§ Psalm

(cf. gr. *psalmos*)

Psalmul este specia liricii religioase în care eul întră în dialog cu Dumnezeirea, fie în formula unei cereri / rugi (rugăciuni), fie în formula elogiului / mulţumirii, drept urmare a împlinirii cererilor / rugăciunilor anterioare.

Filonul aurifer al psalmului autentic-dacoromânesc este „inaugurat" de Dimitrie Bărilă Dosoftei (1624 – 1693), autor – din anul 1673 – nu numai al „psalomilor lui David", traduşi, apoi turnaţi în versuri («Psaltirea în versuri»), ci şi al celor «patru părechi de stihuri», „scornite" de mitropolitul dacoromân întru „prăvirea" celui de-al 132-lea psalm davidian: *Cine-şi face zid de pace, / Turnuri de frăţie, / Duce viaţă fără greaţă / 'Ntr-a sa bogăţie. / Că-i mai bună depreună / Viaţa cea frăţească / Decât armă ce destramă / Oaste viteljească.* («Cine-şi face zid de pace…» / «Psalomul 132-a» de Dimitrie Bărilă

Dosoftei). Capodopere ale speciei întâlnim şi la Alexandru Macedonski (1854 – 1920): *Doamne, toate sunt prin Tine: / Şi averea, şi puterea, / Fericirea, mângâierea: / Ce ne trebuie ştii bine. / Dai cu dreaptă socotinţă / Mulţumiri şi suferinţă: / Lui Iisus i-ai dat o cruce / Că ştiai c-o poate duce; / Când dureri ne dai şi nouă, / Ne dai plânsul ca o rouă; / Când dai marilor putere, / Nu le dai nici o plăcere, / Când dai răilor cruzime, / Dai blândeţe la victime. / Eşti puterea înţeleaptă / Şi justiţia cea dreaptă; / Fă oricând ce vrei din mine. // Doamne, toate sunt prin Tine… («X. Doamne, toate…» de Al. Macedonski); revoluţionarea speciei se datorează însă lui Tudor Arghezi (1880 – 1967).*

§ l Punct culminant

Punctul culminant este partea subiectului unei opere literare în care desfăşurarea acţiunii, intriga ating „un maximum de intensitate", „apogeul tensional".

Punctul culminant este nelipsit în creaţiile epice şi dramatice; rarisim se arată şi în cele lirice. În celebra comedie, «O scrisoare pierdută», de I. L. Caragiale, punctul culminant este constituit de «anunţarea numelui lui Agamiţă Dabdanache drept candidat în alegerile ce urmează, după care totul se precipită spre deznodământ» (DTL, 355). În nuvela «Alexandru Lăpuşneanul» de C. Negruzzi, punctul culminant constă în „ospăţul de împăcare" cu boierii trădători invitaţi la Curtea Domnească unde, „când băutura îi înfierbântă", „arătându-şi lucrarea demonică", din ordinul autocratului, cei 47 de participanţi sunt ucişi, tăindu-li-se capetele apoi, spre a fi dispuse după ranguri, într-o piramidă, oferită ca „leac de frică" doamnei Ruxanda. În romanul «Ion» de Liviu Rebreanu, punctul culminant este reprezentat de scena spânzurării Anei (după ce eroina, tratată brutal de Ion ca soţ, înţelege că a fost folosită de de acesta doar pentru a pune mâna pe pământurile ei de zestre); în «Moromeţii», de Marin Preda, punctul culminant se proiectează în scena în care protagonistul îşi bate „fiii răzvrătiţi" cu parul, crezând că numai aceasta ar fi soluţia salvării familiei strcuturate gentilic de la destrămarea impusă de fapt de un

timp belicos-mondial „ce nu mai avea răbdare cu oamenii” etc.

§ l Realism

(lat. *realis,* „real”: cf. fr. *réalisme*)

Realismul este un curent literar, apărut ca reacţie antiromantică, determinat şi de marile descoperiri ştiinţifice, de pozitivismul şi de materialismul dinspre jumătatea secolului al XIX-lea, având ca principii estetice: *respectarea adevărului vieţii, „obiectivitate” în surprinderea relaţiilor dintre caracter şi mediu, observaţie socială / psihologică profundă, relevarea caracteristicului, semnificativului, tipizarea ca mijloc de generalizare a fenomenelor vieţii într-o formă concretă, surprinderea personajului în transformare / metamorfoză, relevarea acuzatoare / critică a socialelor contradicţii* etc.

În accepţiunea sa modernă, termenul s-a impus mai întâi în Franţa, între anii 1850 şi 1857, graţie atât revistei lui Duranty, *Réalisme,* cât şi teoreticianului Champfleury, autorul volumului de eseuri *Le Réalisme* (1857), care solicita scriitorului «să fie un stenograf, să întreprindă anchete în mediile cele mai diverse, să adune documente» (DTL, 358). Chiar Balzac, autorul *Comediei umane*, a teoretizat «tehnica detaliului, a observaţiei şi a obiectivităţii» *(ibid.)*.

În literatura română, *realismul* s-a propagat încă din orizontul anului 1860, rodul noii estetici văzându-se (între elementele clasice şi romantice), în romanul *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, roman-foileton publicat mai întâi, în 1862, de *Revista Română* (condusă de A. l. Odobescu), apoi apărut şi în volum, în 1863.

Între cei mai străluciţi reprezentaţi ai realismului românesc se află: Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura, Nicolae Breban ş. a.

§ l Receptor

(cf. fr. *récepteur, „cel ce / care primeşte*")

Receptorul este „beneficiarul" informaţiei (iar, „ideal", şi transformatorul benefic al acesteia) din orice situaţie de comunicare.

În perimetrul literaturii, între *receptorii cei mai valoroşi* se află şi afla-se-vor – până dincolo de mileniul al treilea – tot distinşii cititori anonimi, iubitori ai librăriilor şi ai bibliotecilor. Alături de *emiţător, receptor, canal, cod, mesaj,* ca elemente constitutive ale *situaţiei de comunicare*, se mai află *referentul, feed-back-ul* etc.

§ Redundanţă

(cf. lat. *redundare*, „a curge pe deasupra")

Redundanţa desemnează fie – ca în vechea retorică – un stil ornamentat excesiv, cu inutile repetiţii, ducând la prolixitatea textului, fie – ca în teoria informaţiei – un inutil surplus de semne faţă de necesarul transmiterii unui mesaj, şiruri / repertorii de semne şi coduri (comune emiţătorului şi receptorului) dintr-o „comunicare" neaducând vreo informaţie, absenţa valorii de noutate dintr-o mulţime de elemente, reprezentând „balastul", sau chiar „previzibilul unei inovaţii estetice" care, totuşi, facilitează într-un mesaj accesibilitatea parţială la o „noutate / invenţie".

Orice mesaj – inclusiv cel artistic – se situează între polul „originalităţii perfecte" – ce „se obţine" prin intermediul unui şir de semne „total imprevizibile şi total ininteligibile" – şi polul „banalităţii perfecte" – ce „se obţine" printr-o „redundanţă totală", ceea ce înseamnă că respectiva „comunicare" nu aduce „absolut nici o informaţie": «însă tocmai pe baza redundanţei ca formă de realizare a informaţiei este posibilă identificarea noutăţii dintr-un mesaj, pentru că altfel o invenţie totală n-ar fi inteligibilă» (DTL, 364).

§ Referent

(lat. *refero, „a raporta, a referi”:* cf. fr. *référence /* germ. *Referenz)*

Referentul este elementul din universul nostru, „acel ceva”, sau „acel cineva”, despre care – în orice situaţie de comunicare – un mesaj dă o informaţie.

Altfel spus este „reflectatul” din informaţie. Totodată, prin *referent* se înţelege specialistul dintr-un domeniu ce este şi întocmitorul mesajului dătător de informaţie despre „acel ceva”, sau „acel cineva”.

§ Refluxgeneraţie

(the generation of deep clearness)

Refluxgeneraţia (the generation of deep clearness) este „al treilea val” (căruia i se pot adăuga şi „al patrulea”, ori „al cincilea”), „val” / „generaţie” de „reflux”, de „retragere la matcă” şi de „mari cristalizări în profunzime”, angajându-se într-o cultură / literatură, după un puternic seism social (revoluţie, război etc.), cu fireasca tendinţă de ocupare şi de „primenire” a „panoului central”.

(*supra* – generaţie literară)

s l Refren

(lat. *refringere,* „a rupe”: cf. fr. *refrain*)

Refrenul literar desemnează cuvântul, ori versul / versurile în reluare, la anumite intervale, spre a sublinia / adânci o idee, o stare etc., ori spre a amplifica expresivitatea textului.

În literatura română, celebre sunt refrenele romantic-eminesciene («Vezi, rândunelele se duc, / Se scutur frunzele de nuc, / S-aşază bruma peste vii – / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* // … // târzie toamnă e acum, / Se scutur frunzele pe drum, / Şi lanurile sunt pustii… / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?*» – *De ce nu-mi vii*), sinestezic-macedonschiene («Veniţi: privighetoarea cântă şi liliacul e-nflorit!» – *Noaptea de mai*), ori bacoviene («Copacii albi, copacii negri» / «Cu pene albe, pene negre» – *Decor*) etc.

§ Regionalism

(cf. fr. *régionalisme*)

Prin *regionalism* se înţelege orice element neaderent la limba literară dintr-o arie dialectală, subdialectală sau de grai (fie de pronunţare / fonetic, fie lexical – cuvânt, expresie, locuţiune, fie morfo-sintactic – formă flexionară, construcţie sintactică etc.).

Regionalismele pot fi: *bănăţenisme* („frunce", în loc de frunte, inclusiv, „fruncea slănii", „frace", în loc de frate, „bage", în loc de bade; broancă, în loc de contrabas, cocie / „căruţă", zeazet / „deget" etc.), *muntenisme de Oltenia* („fusăi", „făcui", „prinsăi", cotigă / „cvagrigă", bârâce, bâibărac, zâbic etc.), *muntenisme de Bucureşti* (pă, în loc de pe, „toţi… este în frunte" etc.), *modovenisme* („păpuşoi", în loc de porumb, „badana", în loc de bidinea etc.) etc.

§ Registru stilistic

Prin *registru stilistic* se înţelege totalitatea elementelor stilistice dintr-un text („oralo-text") oferit / supus unei analize, raportarea fiecărui element la „arealul" său, la „nivelmetrica" limbii etc.

„Nivelmetrica" limbii înseamnă în primul rând „sondarea" textului pe nivelurile: fonetic, semantic, morfologic, sintactic şi

stilistic-pur.

§ l Relaţii temporale şi spaţiale

Structuralismul consideră că într-o *secvenţă* (unitate narativă maximală), între două propoziţii (sau enunţuri narative minimale), sunt posibile trei tipuri fundamentale de relaţii, două dintre acestea fiind *relaţiile temporale* şi *relaţiile spaţiale*.

Relaţia logică, sau de implicaţie, este al treilea tip de relaţie din unitatea narativă maximală.

Relaţia temporală priveşte succesiunea cronologică a evenimentelor din obiectivul naratorului; la „suprafaţa textului", această relaţie se evidenţiază prin mărcile temporalităţii: „a doua zi", „antărţ" / „anţărţ", „apoi", „dis-de-dimineaţă", „mai târziu" etc.; când nu este cazul, continuitatea / discontinuitaatea temporală nu mai solicită astfel de „mărci".

Relaţia spaţială se conturează din „paralelismul structural al propoziţiilor": „spaţiul textului / epic" juxtapunerii propoziţiilor pe baza „unei anumite asemănări între ele" (Tv. Todorov). În finalul de la «Povestea lui Harap-Alb», de Ion Creangă, o relaţie spaţială se datorează paralelismului: *a turna apă moartă – a stropi cu apă vie* («Iară fata împăratului Roş, în vălmăşagul acesta, răpede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl încunjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, *toarnă apă moartă,* să steie sângele şi să se prindă pielea, apoi îl *stropeşte cu apă vie,* şi atunci Harap-Alb îndată învie…»).

§ Renga (renku)

(din niponul *renga,* „a se ţine lanţ")

Prin *renga* – sau *renku* – este desemnat un soi de poem nipon format dintr-o succesiune / „înlănţuire" de strofe de tip maeku / kami

no ku (5 – 7 – 5) şi tsukeku / shimo no ku (7 – 7), angajând „elitele" Japoniei adeseori într-un sublim joc de-a poezia.

Moda poetică *renga,* devenită „moderna" *renku,* datează de prin secolul al XII-lea, lungimea compunerilor poematice fiind dictată de numărul de persoane participante la actul creator-liric: *dokugin* este renga / renku alcătuit de o persoană, *ryõgin* – renku „la patru ochi" (de două persoane), sangin – renku „orchestrat" de trei poeţi / poetese ş. a. m. d., potrivit tratatului eleborat de Nijõ Yoshimoto (1320 – 1388); poemele renga de două strofe se numesc *tanrenga*; *nijuin renga* sunt poemele de douăzeci de strofe; *kasen* desemnează poemul renga de 36 de strofe; *yoyoshi* are 44 de strofe; *gojuin renga* este de 50 de strofe; *hyakuin renga* se ridica la o sută de strofe; renga de o mie de strofe se numeşte *senku*; poemul renga / renku de zece mii de strofe se numeşte *manku*. Pentru *kasen* (36 de strofe), potrivit „tratatului" lui Nijõ Yoshimoto, poemul «se compune după următorul cod: hokku, wakiku, daisan, toate tratând primăvara, 4 nonsezonal, 5 vara (luna), 6 şi 7 vara, 8, 9, 12, 15, 19, 20 nonsezonale, 10 şi 11 nonsezonale (natură, dragoste), 13 toamnă (lună), 14 toamnă, 16, 17, 18 (iarnă (flori), 21, 22 primăvară, 24 – 26 nonsezonale (dragoste), 27, 28 vara, 29 vara (luna), 30 vara, 31 – 33 nonsezonale, 34 primăvara, 35 primăvara (pomi înfloriţi) şi 36, ageku, primăvara; în afara primelor trei şi a ultimei strofe, care au denumiri speciale, restul grupelor de maeku şi tsukeku poartă numele de hiraku, cu sensul de strofe comune.» (VBPoe, 51).

§ l Repetiţie

(lat. *repetitio;* cf. fr. *répétition*)

Repetiţia este figura de stil, cu valoare expresiv-afectivă, patetică, ori estetică, rezidând în utilizarea de două sau de mai multe ori a aceleiaşi sintagme, a aceleiaşi relaţii gramaticale, a aceluiaşi cuvânt, a aceluiaşi grup de sunete etc., cu condiţia de a se focaliza în catharsis.

Din definiţie se relevă şi tipurile de repetiţie: *fonetică / fonologică* (este cazul aliteraţiei, asonanţei, „chiasmului fonetic" etc. –

supra), *lexicală* (prin care sunt reluate cuvinte, sintagme etc. – anaforă, antanaclază, epanalepsă, epiforă, simplocă etc. – *supra / infra*), *gramaticală* (anadiplozâ, „chiasmul gramatical", epanodă, epizeuxis, parigmenon, poliptoton – *supra*) etc.

§ Reportaj

(cf. fr. *reportage*)

Prin *reportaj* se înţelege fie specia aparţinând stilului funcţional publicistic, care constă într-o relatare / înregistrare de la faţa locului a evenimentelor, a realităţilor contingente, de natura foto-instantaneelor, fie specia stilului funcţional beletristic în care autorul-reporter dublat de un veritabil poet / prozator, proiectează realul „de la faţa / feţele locului" pe registrele sublim-transfigurării, între verosimil şi fabulos / halucinatoriu etc.

În literatura română, specia a fost proiectată la apogeu de Geo Bogza, prin monumentalul reportaj literar, «Cartea Oltului» (1940 / 1945).

§ Resurecţie (poetică)

(lat *resurrectio, „reînviere*": cf. fr. *résurrection poétique*)

Prin *resurecţie (poetică)* se înţelege reînvierea, trezirea sufletului / spiritului (poeziei) tuturor artelor / ştiinţelor, re-împrimăvărarea tărâmurilor Logosului de după pustiitoarele, sinistrele viscole din iernile aduse de dictaturi, de războaie, într-o cultură naţională, ori continentală / mondială.

În literatura română, între cele mai importante resurecţii poetice (artistice / ştiinţifice), se relevă cea paşoptistă, declanşată de «Dacia Literară», de articolul-program al acestei reviste, apoi resurecţia (poetică) antiproletcultistă dintre anii 1960 – 1964 / 1965, culminând

cu „marea explozie lirică” datorată generaţiei Labiş-Stănescu-Sorescu, sau generaţia modernismului resurecţional şi a revoluţiei paradoxismului. Un rol deosebit în resurecţia poetică din 1960 – 1964 / 1965 l-a avut programul grupării de la revista *Steaua*.

§ l Rimă

(cf. fr. *rime*)

Prin *rimă* este desemnată identitatea ultimelor silabe, ori a ultimelor şi a penultimelor – rarisim, şi a antepenultimelor –, de la două sau mai multe cuvinte, sau chiar cuvintele omofone, dispuse armonic, în finalul a două versuri / propoziţii, ori în finalurile şi în „interioarele” mai multor versuri / propoziţii, avându-se, de regulă, în obiectiv (alături de ritm şi de alte tehnici instrumentaliste / „wagneriene”) – obţinerea unei muzicalităţi „maxime” a textului.

Prin rimă se mai înţelege şi omofonia grupurilor de sunete (litere) din finalul versurilor, sau din finalul unor cuvinte armonizatoare, dispuse în interiorul unor propoziţii / fraze, spre a se obţine impresia de „muzicalitate totală” a textului. Prin *rimă internă* este desemnată rima plasată în interiorul versurilor sau al propoziţiilor / frazelor (ca, de exemplu, în *rima simetrică* din acest micropoem-haiku, unde primul cuvânt din ultimul vers – „jos” – rimează „în simetrie” cu ultimul cuvânt din acelaşi vers – „frumos”, grupul de sunete -os-, reverberând semantic / sinestezic, fiind „ecoul” unui ***os*** din cele „şapte mii”: «Şapte mii de oase, / saltă fioroase, // j***os,*** în câmp frum***os***!» – TZor, 47). *Într-un catren, rimele pot fi:* 1) *împerecheate* (*a-a-b-b:* «Sara pe deal buciumul sună cu j*ale*, / Turmele-l urc, stele le scapără-n *cale*, / Apele plâng, clar izvorând în fânt*âne*; / Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi dragă tu pe m*ine*» – *Sara pe deal* de M. Eminescu); 2) *încrucişate* (*a-b-a-b*: «Din sânul vecinicului i*eri* / Trăieşte azi ce m*oare*, / Un soare de s-ar stinge-n *c*eri* / S-aprinde iarăşi s*oare*…» – *Luceafărul* de M. Eminescu; *ar fi bine ca editorii să respecte rima eminesciană din strofa a 79-a, i*eri-ceri < ceriu/l/ +*

inducţia semantică de indicativ prezent: tu, Hyperion, ceri, nu c*er*; aducem drept argument strofa 86: «În locul lui menit din *ceri* / Hyperion se-ntoarsă / Şi, ca şi-n ziua cea de i*eri*, / Lumina şi-o revarsă.»); 3) *îmbrăţişate* (*a-b-b-a*: «Stelele-n *cer* / Deasupra m*ărilor* / Ard depărt*ărilor* / până ce pi*er*.» – *Stelele-n cer* de M. Eminescu). Există o bogăţie de clasificări de rime, în funcţie de opulenţa criteriilor. La „rimele *lexicale*" coincide tema cuvintelor (plai / rai, rece / trece etc.); la „rimele *gramaticale*", desinenţele coincid (hăulind / chiuind, sorţii / morţii etc.); la „rimele *lexico-gramaticale*", există identitate a sunetelor din rădăcini şi din desinenţe (zilei / milei, spumii / lumii etc.); la „rimele *sărace*" (criteriul de clasificare se schimbă de la cel morfologic– *supra* –, la cel ce priveşte gradul de armonie, sau „adâncimea armoniei"), coincid sunetele de după ultima vocală accentuată (inclusiv) din cuvinte (mie – ştie etc.); la „rimele *bogate*", coincid „şi consoanele dinaintea ultimei vocale accentuate" (cutremuri – vremuri etc.); între rimele „sărace" şi „bogate" s-au mai descoperit: „rime suficiente", din numai „două sunete": „rime bune", din numai „trei sunete": dincolo de rimele „bogate" se află *rima leonină* (dublă sau superfluă), unde coincid şi silabele de dinaintea ultimei vocale accentuate („lucitoare – orbitoare" etc.); s-a avut în vedere nu numai „adâncimea armoniei", ci şi „precizia armoniei", descoperindu-se „rime propriu-zise" şi „rime asonante" (v. *supra* – asonanţă); după accent, sunt clasificate în *rime simple* (*masculine*, căci rimează „cuvinte cu un singur accent principal, pe ultima silabă – „dus / apus", „pământ / sânt" etc.; masculinele sunt, „după gen", iambice şi monosilabice; rimele simple *feminine* sunt distinse prin faptul că se compun din cuvinte cu accentul pe penultima silabă: „icoână – coroână", „visează – cutează" etc.; după cum se vede, femininele sunt trohaice şi bisilabice) şi în *rime complexe* (prin care «se împerechează cuvinte care, pe lângă accentul principal, au şi accente secundare, potrivirea începând cu silaba antepenultimă»; acestea sunt: „rime dactilice" – catárgéle / lárgéle; „rime hiperdactilice / peonice", în care «accentul cade pe a patra silabă: ex.: m*á*lurile / válurile» – DTL, 376); după clasificarea semantică, se disting: (1) *rima internă* – sau *interioară,* ori *funambulescă / extravagantă* («cuvântul de la cezură rimează cu cel de la finele versului: „Uite fragi, ţie dragi": e frecventă în distihul elegiac»–

ibid.); (2) *rima identică*, sau *redublată*, ori *obsesivă* (obţinută prin repetarea „obsesivă" a unor vocabule / sintagme de efect, în finalul fiecărui vers, ori după două-trei stihuri: «Pe nor, ades, la tine vin, *lin-lin, lin-lin,* / din nor, pe-o rază ies, *lin-lin, lin-lin,* / şi-ţi mângâi pleoapele-n fotoni, *lin-lin, lin-lin,* / şi umerii ţi-i strâng, *lin-lin, lin-lin,* / şi-mpurpurat mi te sărut, şi lung, *lin-lin, lin-lin*…» – I. P. T.); (3) *rima echivocă* (unde «cuvintele omofone diferă prin sens: leagăn / leagă-n» – DTL, 376); (4) *rimă rară* («o surprinzătoare împerechere de acorduri sonore şi semantice: ger / Homer, adaos / Menelaos, Maur / aur»– *ibid*); (5) *rimă compusă* (unde rimează, de exemplu: substantiv propriu / onomastic şi verb + pronume – *Correggio / înţelege-o*; substantiv propriu / hidronim şi formă verbală inversă reflexivă + pronume în dativ etic: *Tisa / plânsu-mi-s-a*; substantiv + numeral distributiv şi pronume + verb: *lumină-n-doi / mă-ndoi*; adverb + verb auxiliar şi substantiv: *când 'oi / ploi*; formă verbală inversă şi adverb: *pare-mi-se* şi *remise* etc.; exemple: «Ca pe-o marmură de Paros sau o pânză de Corregio, / Când ea-i rece şi cochetă? – Eşti ridicul, înţelege-o…» – *Scrisoarea IV* de M. Eminescu; «De la Nistru pân' la T*isa** / Tot Românul plânsu-m*i-s-a* / Că nu mai poate străbate / De-atâta străinătate. Din Hotin şi pân' la Mare, / Vin Muscalii de-a călare, / De la Mare la Hotin / Mereu calea ne-o aţin; / Din Boian…» – *Doina* de Mihai Eminescu; *reproducem aici – după o „ediţie-Maiorescu" – partea cenzurată de Felicia Giurgiu, în ediţia pe care a îngrijit-o şi publicat-o în 1996, la Editura Helicon – consilier: Ioan Iancu –, din Timişoara – cf. EPo, II, 170; «Aş vrea să fiu blânda-lumină-n-doi, / pe măgura de mere de-aur să mă-ndoi, / să nu mă plângă mărgărinţii nici când 'oi / mânăstirì ciupercile prin calde ploi…!» – TUph, 14; «Că marginile toate, pare-mi-se, / prind cumpăna de gând, în fluturare, / peste abisul ce, în murmur, are / comete bucălaie, fulguind remise, / la tălmăciri de răni, pe-mpurpurate-abscise…!» – TUph, 19); (6) *rimă aproximativă* («în care omofonia silabelor accentuate nu este completă, deoarece în finalul cuvintelor consoanele dure alternează cu cele palatalizate: necaz / azi» – DTL, 376); mai există: *monorimă* («rima repetată la un grup de versuri succesive» – *ibid*.), *rimă mixtă / variată* (îmbinând versuri rimate fără respectarea vreunei scheme), *rima totală* (unde „semnificat-semnificantul-de-bază" este conţinut de următorul /

următorii semnificanţi: araci / raci / craci / boraci / draci etc., arcadă / cadă / cascadă / decadă, armăsar / sar, face / ace, ham / graham, îngeri / plângeri / constrângeri / strângeri etc., mărar / rar, masă / rămasă, n-are / nare, pui / propui, ramă / pastramă, saci / gânsaci, sare – subst., NaCl / sare – verb) etc.

§ l Ritm

(lat. *rhythmus,* „mişcare cadenţată / regulată": cf. fr. *rythme*)

Din punct de vedere prozodic, *ritmul* desemnează cadenţa / armonia rezultată din succesiunea regulată (ori simetrică) a silabelor lungi şi scurte, ori accentuate şi neaccentuate, dintr-un vers, dintr-o strofă.

Unitatea ritmică de bază este silaba ce alcătuieşte – după diferite scheme – unităţile prozodice numite *picioare metrice*.

Aşadar, ritmul este elementul prozodic fundamental, constând în succesiunea regulată, ori după anumite scheme, a picioarelor metrice dintr-un vers, dintr-o strofă, sau chiar dintr-un text mai întins decât strofa.

Tipul de picior metric dominant dintr-o poezie îi dă, îi relevă ritmul, de la *ritmul trohaic, iambic, dactilic* etc., *până la ritmurile coriambice, peonice* etc. Mai rar se apelează la clasificarea picioarelor metrice după numărul silabelor ce intră în componenţa lor: *ritmuri binare* (trohaic şi iambic), *ritmuri ternare* (dactilic, amfibrahic şi anapestic), *ritmuri cvaternare* (peonic, coriambic etc.), *ritmuri cvinarice* (mesomacru, salmic / zalmic etc.), *ritmuri senarice* (hipermesomacrul, zalmic-genunianul etc.) etc.

Poziţia silabei / silabelor accentuate (*supra* – accent) din picioarele metrice ca unităţi armonice decide tipologia ritmică.

Dacă în temeiul unui vers avem piciorul metric binar, în care silaba primă este accentuată şi secunda neaccentuată, piciorul metric se numeşte *troheu* (` v) şi din succesiunea de trohei rezultă *ritmul*

trohaic («*Doi*nă, *doi*nă, *cân*tec *dul*ce, / *când* te-*aud*, nu *m-aş* mai *du*ce…» – folclor dacoromânesc; «*Pes*te *vâr*furi *tre*ce *lu*nă…» – «Peste vârfuri» de M. Eminescu); dacă a doua silabă poartă accentul, piciorul metric se numeşte *iamb* (v `), din succesiunea de iambi rezultând *ritmul iambic* («Trăi*ind* în *cer*cul *vos*tru *strâmt* / No*ro*cul *vă* pe*tre*ce…» – «Luceafărul» de M. Eminescu).

Dacă în temeiul unui vers avem piciorul metric ternar, în care silaba primă este accentuată şi celelalte două neaccentuate, piciorul metric se numeşte *dactil* (` v v) şi din succesiunea de dactili rezultă *ritmul dactilic* («*Fug* legi*oa*nele, *zbor* cu ca*va*lele, / *Lu*na dis*pa*re; / *Ce*rul se-ntunecă, *mun*ţii se *clea*tină – / *Mih*nea tres*a*re.» – «Mihnea şi Baba» de Dimitrie Bolintineanu); dacă a doua silabă (din cele trei) poartă accentul, piciorul metric se numeşte *amfibrah* (v ` v), din succesiunea de amfibrahi rezultând *ritmul amfibrahic* («Şi *fla*căra *spu*ne: „*Aduc* inspi*ra*rea… / Ascultă, / şi cântă, şi tânăr refii… – / În slava-nvierii îneacă oftarea… / Avut, şi puternic emir, voi să fii”…» – «Noaptea de decemvrie» de Al. Macedonski); dacă a treia silabă poartă accentul, piciorul metric se numeşte *anapest* (v v `), din succesiunea de anapeşti rezultând *ritmul anapestic* («Pe-o cărare um*bri*tă zăcea / O săr*ma*nă ga*roa*fă pier*du*tă…» – SpPoe, 40).

Dacă în temeiul unui vers avem piciorul metric cvaternar, în care silaba primă este accentuată şi celelalte trei neaccentuate, piciorul metric se numeşte *peon prim* (` v v v) şi din succesiunea de peoni primi rezultă *ritmul prim-peonic* («*Sufletul cuprins de încântare nesfârşită / Zboară peste zările albastre…*» – SpPoe, 40); dacă a doua silabă (din cele patru) poartă accentul, piciorul metric se numeşte *peon secund* (v ` v v), din succesiunea de peoni secunzi rezultând *ritmul peonic-secund* («Să-ţi *dau* pământ, să *prinzi* avânt, / să *ai* încânt, să *ai* şi zări…» – I. P. T.); dacă a treia silabă poartă accentul, piciorul metric se numeşte *peon terţ* (v v ` v), din succesiunea de peoni terţi rezultând *ritmul peonic-terţ*; dacă a patra silabă poartă accentul, piciorul metric se numeşte *peon cvart* (v v v `), din succesiunea de peoni cvarţi rezultând *ritmul cvart-peonic*; când în piciorul metric cvaternar avem două silabe accentuate, accentele căzând pe prima şi pe ultima silabă, piciorul metric se numeşte *coriamb* (` v v `), din succesiunea de coriambi

rezultând *ritmul coriambic*; armonia / muzica inconfundabilă a poemei «Sara pe deal» de Mihai Eminescu se datorează unicei combinaţii de picioare metrice: *Sara pe deal, / buciumul / sună cu / jale* – coriamb (` v v `) + dactil (` v v) + dactil (` v v) + troheu (` v); esteticianul / poetul Eugeniu Speranţia, cu privire la peoni şi la piciorul metric de cinci silabe, certifică: «…negreşit, construcţia unei lungi poezii din peoni impune autorului o stăruinţă excesivă pentru formă, poate în detrimentul unei libere desfăşurări a inspiraţiei; acelaşi lucru, cu atât mai mult, se poate afirma cu privire la piciorul de cinci silabe – care nici nu are o denumire specială.» (SpPoe, 41).

Totuşi, în poezia noastră există *ritmuri cvinarice* şi *ritmuri senarice* rezultate din succesiunea picioarelor metrice de cinci / şase silabe, cu două accente puternice pe silabele 1 şi 5, cultivate într-o formulă specifică limbii pelasgo-thraco-dace, adică limbii valahe / dacoromâne, de către marii preoţi-poeţi ai Zalmoxianismului, ce turnau în versuri chiar şi legile, destinate unei „oralităţi culte", spre a fi mai uşor de memorat (după cum ne încredinţează şi Aristolel, în «Problemata»); ei le-au pus pecetea sacră a perechilor metrice cvinarice / senarice; dintr-o pereche cvinarică (adică din două picioare metrice de câte cinci silabe) a rezultat *decasilabul zalmoxian* şi dintr-o pereche senarică (adică din două picioare metrice de câte şase silabe, cu accentele puternice tot pe silabele 1 şi 5) s-a format *dodecasilabul salmic / zalmic-genunian*.

Şi *decasilabul zalmoxian* este tiparul rostirii sacre dinspre materia perfectă, unde îşi găseşte proiecţie „perechea sacră" (prin *jumătăţi* de câte *cinci,* evident, în corelaţie cu cele cinci elemente / principii zalmoxiene (cf. TDum, 76 sq.); cu cezura „la jumătate", hemistihul „în cinci silabe", accentul căzând pe prima şi pe ultima, prin care se exercită „actul" prinderii *jumătăţilor / „extremităţilor*") în *întreg:*

` v v v ` // ` v v v `;

este un vers / viers „perfect" al „nuntirii" jumătăţilor întru armonizarea întregului-decadă-de-aur; unitatea ritmic-zalmoxiană pentasilabică, în care accentul cade pe prima şi pe ultima („a cincea",

cele trei silabe „de mijloc" fiind neaccentuate – ori foarte slab accentuate), este *piciorul metric salmoşian / zalmoxian,* sau, numit mai pe scurt, *zalm / salm*, şi ritmul astfel obţinut – *ritm salmic / zalmic;* numărul *şase* este număr armonic / „desăvârşit", înscris în arhitectura Sanctuarului-Calendar-Mare-Rotund de la Sarmizegetusa, şi în Soarele de Andezit (cu Zece Raze), diametrul lui fiind egal cu şase unităţi de măsură „solare": apoi, suma factorilor primi în care se descompune – „jumătatea" (2 / doimea), „treimea" (3 / triada), „unicitatea" (1 / unu) – este egală cu el însuşi – componentele aparţinând „primelor patru conducătoare": cum armonizarea „în deschidere" priveşte „încreţirea Genunii", adaosul / sporirea cu o silabă neacccentuată (a şasea) a emistihurilor în ritm salmic / zalmic duce la croirea *dodecasilabului salmic / zalmic-genunian:*

` v v v ` v // ` v v v ` v şi în astfel de tipar salmic / zalmic-genunian a reverberat veritabila „dialogică universală" (Aldo Testa) a lui Salumos / Salmoş („Zalmas-Zalmoxis" / „omul sfânt, reprezentant al lui Dumnezeu pe pământ, în Cogaion / Sarmizegetusa"), până în „adâncul calmei creste" (Ion Barbu) din mioritism; *principiul echerului* – omul şi omenia –, în concordanţă cu ordinea celestă / zalmoxiană, pătruns în paremiologia dacoromânească dintotdeauna şi pentru totdeauna, sună astfel: *Ce ţie nu-ţi place / altuia nu face;* în viersuire salmic / zalmic-genunianã, accentele semantic-sincretice au rămas până azi neschimbate: *Ce-ţi-e-nu'ţi-pla-ce-al-tu-ia-nu-fa-ce.* (accente pe 1, 5 / 7, 11); acest precept zalmoxian, presărat în drumul-spiralã sacră, drum iniţiatic / misteric, a încolţit şi într-o „haltă" din spaţiul Chinei Antice, dar nu în circuitul folcloricei mase, ci – cum şi la latini, prin Seneca – în scrierile marelui filosof al Orientului, Confucius (Kong Qiu), care a trăit între anii 551 şi 479 î. H. (v. *supra* – confucianismul); în lucrarea acestuia, *Convorbiri* (XII, 2), găsim principiul zalmoxian, sau „principiul echerului", formulat astfel: *Să nu faci altuia ceea ce nu vrei să ţi se facă. / Fă altora ceea ce vrei să ţi se facă.* Ilustrăm *ritmurile cvinaric-salmice* şi *senaric-zalmic-genuniene* cu două texte din ciclul: «Nouă sonete din *Cartea de Aur* a lui Făt-Frumos»: «*Su*fletu-mi de *crin ar*de-n trup de *mai* – / *vi*ne, Samoş, vine, doar la Tine vine / fulgerul din mine, orgă cu albine, / din picior de plai, prin gură de rai…! // Primeşte-mă, Samoş,

sfânt mi-e zboru-n Tine: / genunea să-nvingi, războinic mă ai / prin Gură de Rai, din picior de grai, / orgă cu albine: fulgeră-n destine…! // Ordinea cea grea şi-n armura-mi stea: / eu sunt ochiul vrerii, eu sunt umbra mierii, / hrană pentru-azurul cert al Învierii…! // Ordinea-Ţi celestă arde-armura serii – / nuntă-n chip de nea, Yinul-viorea, / sufletu-mi de crin într-un trup de stea…!» (TUph, 33); «*Nun*ta-mi este *pu*ră, *stea*ua-nrăzăreşte, / munţi-preoţi îmbracă hlamida cereşte, / So-Ares şi Utu mie-mi ţin cunună; // doar Mireasa-Lumii genune-aureşte, / brazii cu albi vulturi în privelişti sună, / jurători-luceferi horesc lunca brună; // jumătăţi îşi leagă-n aur jumătăţi, / partea vrea întregul, întregul e-n parte – / moartea-i este viaţa, viaţa-i este moarte, / balaur alb-roşu e-n egalităţi; // curcubeie-toarte, bolta vrea să poarte, / Car-Mare de gânduri, torc imensităţi, / Car-Mic-de-albăstrele, tu, ochiule, dă-ţi – / nufărul luminii fiinţa-mi împarte…!» (TUph, 39).

Ritm safic / strofă safică întâlnim la Eminescu în «Odă – în metru antic» (*infra* – strofă safică).

§ l Roman

(cf. fr. *roman*)

Romanul este specia genului epic, cea mai bogată în „substanţă" narativă, cu o complexă acţiune / nonacţiune, dispusă în două, sau în mai multe planuri (paralele / secante), preluând în lumea modernă / contemporană funcţiile estetice ale epopeii din lumea antică, în «limite care nu se pot impune din afară şi pe care numai ponderea şi întinderea propriei substanţe i le pot fixa», «pentru ca, odată definite şi puse în exerciţiu forţele de extensie, să înceapă a acţiona forţele limitative», având convergenţă într-o «încheiere logică a logicii interne» – «parte constitutivă şi definitorie din ecuaţia constructivă» –, într-o «unitate cosmotică a lumii», într-un «întreg cosmotic» de cantităţi, mereu revelându-se în calităţi, în toate planurile şi dinspre toate tipologiile / nontipologiile, asigurând «automişcarea şi

autodefinirea», activând obligatoriu «mişcări fragmentare de tip linear, sau pulsatil, sau secvenţial, sau brownian, la nivelul a ceea ce s-a numit „granulaţia textului”.» (TRom, II, 178).

La cercetarea atentă a istoriei speciilor epice, se observă – în funcţie de evoluţia spiritului / mentalităţilor, în funcţie de gradul atins de conştiinţa auctorială / literară – cum *epopeea* lumii antice a fost „substituită”, „s-a metamorfozat” în *romanul* lumii noastre moderne / contemporane; după cum remarca Mircea Tomuş, într-o monumentală lucrare consacrată istoriei speciei, *Romanul romanului românesc*, «faţă de toate celelalte variante ale narativităţii, afară de epopee cu subvariantele sale, romanul reprezintă materializarea principiului extensiv, al acumulării de material până la limite nedefinibile printr-o măsură exterioară sau străină» (TRom, II, p. 176 sq.).

S-ar putea ca o serie de „critici” să vadă că «ecuaţii narative», ori ceva „germeni ai romanului” – în istoria literaturii române – există şi între anii 372 şi 1863, cum, de pildă, în capodopera literaturii noastre patristice, *Pătimirea sfântului Sava la râul Buzău* (cu „planuri” narative – cap. I, II, III şi VIII / cap. IV – VII –, cu dialog, suspens etc.), din anul 372 d. H., scriere datorată preoţilor dacoromâni ai Creştinismului, Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia şi episcopului „străromân” Betranion de Tomis (cf. CDCD, 145 – 149), ori în *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir, datându-se între anii 1703 – 1705, sau în *Tainele inimii* de Mihail Kogălniceanu (fragmente, din 1850), în *Hoţii şi hagiul* şi în *Bucur, istoria fundăturii Bucureştilor* de Al. Pelimon (din 1853), în *Manoil* (1855) şi în *Elena* (1862) de D. Bolintineanu, în *Serile de toamnă la ţeară* de Al. Cantacuzino (1855), în *Logofătul Baptişte Veleli* şi în *Coliba Măriucăi* de V. A. Urechiă (1855), în *Aldo şi Aminta sau Bandiţii* de C. Boerescu, în *Omul muntelui* de Doamna L., în *Radu Buzescu* de Ion Dimitrescu, în *Un boem român* de Pantazi Ghica, în *Misterele căsătoriei* de C. D. Aricescu, în *Misterele Bucureştilor* de G. Baronzi, în *Mistere din Bucureşti* de I. M. Bujoreanu ş. a. m. d., dar primul roman românesc în accepţiune modernă, realizat integral şi impus „marelui circuit”, rămâne, indiscutabil, *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, publicat în 1862 / 1863. Aşadar, între orizonturile anilor 372 şi 1862, romanul românesc «a fost atât de mult amânat»,

datorită întârzierii lumii noastre «sub zodia unei cu totul alte societăţi decât cea care a dat naştere, în mod natural şi obligatoriu, modelului narativ al romanului european». Când Dacoromânitatea a început să iasă dintre roţile dinţate ale imperiilor ce s-au îmbinat la Dunăre, «romanul autohton», romanul românesc «şi-a căutat foarte devreme loc în rosturile acestei lumi, îndată ce ea a evoluat sub constelaţiile modernităţii de tip european» (TRom, I, 325). Din perspectiva anotimpurilor noastre, «naşterea romanului românesc este un fenomen foarte agitat, ceva ca o explozie», constituindu-se într-un «fenomen de avangardă» *(ibid.);* «poate că ar putea să pară hazardat să vorbim despre autorul *Ciocoilor vechi şi noi* ca despre un avangardist, câtă vreme textul romanului, încă de la prima lui pagină, se arată încă neemancipat de tutela clasicistă, vizibilă evident în strategia prologului şi a dedicaţiei, dar şi în structura tipologiei umane pe modelul fiziologiilor; numai că se cade să fim atenţi: dedicaţia şi prologul, chiar dacă păstrează turnura de frază în bogata ei volută şi încărcătură de tip clasicist, au un conţinut anticlasic prin excelenţă; în loc să fie o treptată ascensiune retorică pe treptele elogiului, aceste texte sunt paşi descendenţi în infernul invectivei; reprezintă, deci, copia inversă a modelului, preferinţă dragă romanticilor, care sigur că un fel de avangardişti au fost, propunându-şi, între altele, să întoarcă lumea pe dos.» (TRom, I, 327 sq.).

Abordând *construcţia romanului românesc pe dimensiune mitologică, romanele vârstelor şi ale comunităţilor umane cu zeităţile lor,* Mircea Tomuş notează că *Viaţa la ţară* de Duiliu Zamfirescu este «primul roman românesc dinaintea începuturilor romanului românesc»; de asemenea, *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu este «încercare de reluare a temei zeului copil»; *Măria Sa Puiul Pădurii* de M. Sadoveanu surprinde «zeul copil şi copilul zeu într-o scenerie de basm medieval»; *Creanga de aur* de M. Sadoveanu permite aflarea «mitului vârstei de aur în căutarea originilor»; iar *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu relevă o «dimensiune epopeică a mitului vârstei de aur»; în ceea ce priveşte *Baltagul* de M. Sadoveanu, acesta rămâne «romanul destinului etern al lumii patriarhale»; *Mara* de Ioan Slavici este «proiecţia mitologică a unui destin istoric»; *Arhanghelii* de Ion

Agârbiceanu este o construcţie cu o «dimensiune divină şi (o) dimensiune demonică, întrupate într-o structură de roman cu program realist şi etnografic»; *Ion* de L. Rebreanu reflectă «o lume cu un zeu pierdut şi tragica lui încercare de a se reîntrupa»; *Strigoiul* de Ion Agârbiceanu aduce «planul divin manifestat în dimensiuni de viaţă comunitară şi individuală». Analizând apoi *romanele ipostazelor mitice ale eternului feminin,* Mircea Tomuş subliniază că eternul feminin ipostaziat mitic-romanesc este ilustrat de *Adela* de Garabet Ibrăileanu, «meditaţie asupra iubirii şi viziunea feminităţii în condiţia lor existenţială fundamentală», sau de *Rusoaica* de Gib Mihăescu, «fantasma obsesivă a mitului femeii eterne într-o variantă culturală modernă», de *Maitreyi* de Mircea Eliade, «zeiţa indiană a iubirii într-o poveste contemporană», şi de *Cartea nunţii* de G. Călinescu, «o poveste eternă într-o lume ultramodernă».

Bildungsromanul «Amintiri din copilărie» de Ion Creangă are – în istoria romanului, realizată de Mircea To-muş – un loc privilegiat, deoarece «reprezintă transcripţia cea mai fidelă a părţii celei mai sensibile din întreg ansamblul mitului românesc al vârstei de aur din literatura secolului al XIX-lea»; «copilăria are darul particular de a amesteca realul cotidian cu mitologicul, de a trăi planul mitologic ca pe unul real şi de a ridica planul vieţii reale la dimensiunile mitului; copilăria este mitul, cel mai simplu şi cel mai durabil, în acelaşi timp, trăit după firescul vieţii fireşti; ea reprezintă şi naşterea, construcţia, şi experimentarea firească a mitului şi dimensiunii mitice din materialul existenţei reale» (TRom, I, p. 35); «în societăţile care trăiesc firesc în dimensiunea mitologică vie, fiecare individualitate umană cuprinsă într-o anume experienţă de vârstă care este, totodată, şi o experienţă existenţială fundamentală, contribuie prin această latură a eului său la însumarea şi funcţionarea structurii unitare şi coerente a ipostazei mitice, a „zeului" respectiv»; «universul mitic al *Amintirilor din copilărie* ale lui Ion Creangă este dominat de autoritatea şi funcţiunile primordiale şi supreme ale bunicului său dinspre mamă, David Creangă; acesta este cel care întemeiază, mai întâi prin faptă, apoi prin spunere, dar, în planul real al textului, prin rostire primordială, episodul genezei acestui univers mitic familial; el este cel care a trecut,

cu fraţii săi, munţii, din Ardeal, întemeind familia…» (*ibid.,* p. 36); «Nică (…) este principala zeitate a acestui univers mitologic, zeul-copil, întruchipare a principiului vital pur, elementar; prezenţa sa concentrează mereu vitalitate, pentru că este vitalitatea însăşi, dar în ipostaza ei genuină şi scăpărând lumini…» (*ibid.*, p. 40 sq.); «*Amintirile din copilărie,* deşi ar fi putut să fie un roman, nu sunt totuşi un roman, pentru că sunt redactate în dispreţul total al oricărei conştiinţe formale a modelului; ele sunt, în schimb, mai mult decât un roman…» (*ibid.*, p. 50). Tot Mircea Tomuş distinge şi «personajul ca expresie a unei subiectivităţi paroxistice» în romanul proustian, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, ori «romanul ca principiu de orchestrare a personajului său», în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, sau «activa estetică a romanului românesc modern într-un laborator de elev» în *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade, cât şi «punctul terminus al dramei individuaţiunii» la Max Blecher, în *Inimi cicatrizate, Întâmplări din irealitatea imediată* etc.

Istoria romanului românesc mai este abordată şi dintr-o altă direcţie estetică inconfundabilă, *a gradului satisfacerii setei / nevoii de sacru*, condiţie *sine qua non* a romanului, a tuturor artelor; valoarea estetică este dată şi de ştiinţa *conjugării sacrului* în profanul existenţial-cotidian; dacă, prin absurd, dimensiunea *sacrului* ar dispărea din lume, atunci nu ar mai exista nici umanitate, nici sublim, frumos, tragic etc.; lumea ca sumă de personaje de roman românesc «se află într-un complex de orientare destul de complicat şi contradictoriu», într-o serie de „binoame" / „ecuaţii": *personaj / comunitate – cutumă, depresurizare – dezermetizare a cutumei / personajului,* inclusiv a personajului colectiv, a personajului-cetate / oraş etc., sau «spaţiul vid creat prin îmbătrânirea şi ieşirea din uz a vechilor instrumente de reglare a statutului persoanei şi a raportului ei cu comunitatea», «formaţiunea reală şi din ce în ce mai vizibilă a noilor instituţii de drept european, asigurând un cu totul alt conţinut şi o cu totul altă formă atât a statutului persoanei cât şi a raporturilor sale cu societatea», ori «lipsa de încredere, greşita înţelegere ca şi proasta funcţionare a noilor mecanisme, ceea ce creează un nou spaţiu, nu total vid de drept, ci bântuit de fantomele amintirilor, automatismelor

vechilor obiceiuri-credinţe ca şi de cele ale neîncrederii sceptice, batjocoritoare sau pur şi simplu sfidătoare faţă de noile formaţiuni» (TRom, I, p. 28 sq.). Privind istoria speciei în epoca paradoxismului (1945 – 1989), de reţinut sunt şi *romanele înserării / înnoptării zeilor, ale reificării şi ale „conjugării" absurdelor limite tragic-existenţiale,* de la *Moromeţii, Delirul* şi *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, sau de la *Groapa, Princepele* şi *Săptămâna nebunilor* de Eugen Barbu, până la *Bunavestire* de Nicolae Breban, ori până la *Cartea milionarului* de Ştefan Bănulescu, *Îngerul a strigat* de Fănuş Neagu, *Refugii* de Augustin Buzura, *Povara bunătăţii noastre* de Ion Druţă, *Femeie, iată Fiul Tău* de Sorin Titel, sau până la romanele lui Dumitru Radu Popescu: *Vânătoarea regală* (1973), *Iepurele şchiop* (1980), *Oraşul îngerilor* (1985), *Săptămâna de miere* (2000) etc.

În „decaedrul de aur" al romanului românesc, se evidenţiază: evmezicul *roman-fabliau*, «Istoria ieroglifică» (1703 / 1705) de Dimitrie Cantemir, «Răscoala» de Liviu Rebreanu, «Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război» de Camil Petrescu, «Patul lui Procust» de Camil Petrescu, «Concert din muzică de Bach» de Hortensia Papadat-Bengescu, «Maitreyi» de Mircea Eliade, «Moromeţii» de Marin Preda, «Cel mai iubit dintre pământeni» de Marin Preda, «Groapa» de Eugen Barbu şi «Bunavestire» de Nicolae Breban.

§ l Romantism

(cf. fr. *romantisme*)

Romantismul este un curent literar apărut ca reacţie a nordului spiritual-european împotriva clasicismului, la începutul secolului al XIX-lea, promovând ca principii estetice: (1) *libertatea „absolută" în creaţie;* (2) *expansiunea eului până în centrul universului;* (4) *evaziunea în istorie, în mit, în vis, în „templul naturii", în „culoarea locală", în demonic, în „voluptatea suferinţei" etc., criticând prezentul epigonic; (5) relevarea de eroi excepţionali în împrejurări excepţionale, la antipozi*

(îmbogățind tipologia – demonul, geniul, îngerul, profetul, revoltatul, tiranul, titanul etc.); (6) valorificarea folclorului ca matcă a tuturor artelor, desfășurarea teluric-celestă a ființei, a fanteziei, în planuri antitetice; (7) cultivarea grotescului, a sublimului, elogiul geniului, al prometeismului / titanismului, infuziunea liricului în epic, chiar și în eseu, în critică etc.

Cei zece titani ai romantismului universal sunt Byron (1788 – 1824), Eminescu (1850 – 1889), Victor Hugo (1802 – 1885), Giacomo Leopardi (1798 – 1837), Adam Mickiewicz (1798 – 1855), Novalis (pseudonimul lui Friedrich Leopold von Hardenberg: 1772 – 1801), Edgar Allan Poe (1809 – 1849), Aleksandr Sergheevici Puşkin (1799 – 1837), Friedrich von Schiller (1759 – 1805) şi Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822).

În literatura română, romantismul îşi face apariţia alături de clasicism, cu patos revoluţionar burghezo-democratic, naţional, în *epoca simbiozei clasicism-romantismului paşoptist-unionist valah şi a deschiderilor spre realism (1821 – 1877)*, *desigur, în subperioada „Asachi-Rădulescu" (1821 – 1839) şi în subperioada «Daciei Literare» (1840 – 1866),* în creaţia scriitorilor: Ion Heliade Rădulescu (1802 – 1872), Costache Negruzzi (1808 – 1868), Vasile Cârlova (1809 – 1831), Grigore Alexandrescu (1814 – 1885), Andrei Mureşanu (1816 – 1863), Vasile Alecsandri (1818 – 1890), Nicolae Bălcescu (1819 – 1852), A. Russo (1819 – 1859), Dimitrie Bolintineanu (1825 – 1872) ş. a., spre a înregistra culminaţia-i universală, în *subperioada junimismului (1867 – 1877)* şi dincoace de aceasta, prin Mihai Eminescu (1850 – 1889), indiscutabil, cel mai mare poet romantic al lumii, deschizător de drumuri pentru lirica secolului al XX-lea, secol ce a certificat profeţia lui Titu Maiorescu din toamna anului 1889: «Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti.» (MCr, II, 275).

§ Rondel

(cf. fr. *rondel;* it. *rondello*)

Rondelul este poezia cu formă fixă construită din „13 versuri” (în măsura 8 – 9 / 10), alcătuind trei strofe – *două catrene şi o cvinarie* –, „într-o pereche de rime” dispuse după schema „clasică”: *a-b-b-a // b-a-a-b // a-b-a-b-a,* astfel ca *versul-prim (cu „motivul” / „refrenul”, „esenţa” / „simbolul”) să fie şi vers-final* iar perechea versurilor *prim* şi *secund* din „deschidere” să fie reluată în catrenul al doilea, în poziţia versurilor *trei* şi *patru*.

Capodopere ale rondelului, de valoare universală, au realizat în literatura noastră Al. Macedonski, Leonid Dimov, Nichita Stănescu ş. a.

Rondelurile lui Alexandru Macedonski (14 martie 1854 – 24 septembrie 1920) se constituie într-un neasemuit ciclu parnasian-simbolist, de profundă originalitate, unde *roza / trandafirul* se ridică la „rangul” de simbol tragic-existenţial al vitalităţii sublim-invincibile (cf. «Rondelul rozelor ce mor», «Rondelul rozelor din Cişmigiu», «Rondelul beat de roze», «Rondelul cascadelor de roze», «Rondelul privighetorii între roze», «Rondelul rozei ce înfloreşte» etc.): *Mai sunt încă roze, mai sânt – / Şi tot parfumate şi ele / Aşa cum au fost şi acèle / Când ceru-l credeam pe pământ. // Pe-a-tunci eram falnic avânt… / Priveam, dintre oameni, spre stele – / Mai sunt încă roze, mai sânt, / Şi tot parfumate şi ele. // Zadarnic al vieţei cuvânt / A stins bucuriile mele. / Mereu – când zâmbesc – uit, şi cânt / În ciuda cercărilor grele – / Mai sunt încă roze, mai sânt…* («Rondelului rozelor de august»). Cele 13 versuri din armonia *Rondelului rozelor de august* de Al. Macedonski, în măsura („crescendo”, reverberând o părelnicie de „start repetat” în numele dorului de cer) 8 / 9, dispuse în două catrene şi o cvinarie, după schema de rimă (îmbrăţişată / încrucişată): *a (-ânt)-b (-ele)-b-a // a-b-a-b // a-b-a-b-a,* au şi un anume parfum „ritmic” / „muzical” de lied de *falnic avânt, „*parcă în tropot de murg / bidiviu”, „parfum ritmic” generat de arta rafinat-macedonskiană a alternanţei „triadei amfibrahice” (din versurile în măsura 9: _ ô _ / _ ô _ / _ ô _) cu „duetul” de amfibrahi ce se separă prin iamb („amfibrah

tăiat", din versurile în măsura 8: _ ô _ / _ ô _ / _ ô).

În anul 1999 – după dorinţa lui Nichita Stănescu încredinţată criticului M. N. Rusu, în Bucureşti, înainte de 1983 –, revista *Lumină Lină / Gracious Light,* din New York, a lansat un interesant *concurs pentru perfecţionare de rondel,* constând în zămislirea / completarea versului-prim (în „formă" / „spirit") din strofa-cvinarie, de la *Rondelul glonţului scăpat* de Nichita Stănescu, rondel „incomplet" aşadar, dedicat / dăruit distinsului critic literar român stabilit în S. U. A.: *El a scăpat de împuşcare, / fiind de multă vreme mort. / Mai înainte de născare, / el îşi dădu obştescul ort // al popii, care-n înslujbare, / într-un sicriu, ca într-un port – / el a scăpat de împuşcare, / fiind de multă vreme mort. // O stea nuntea clipa-i de sare, / plutind în frig ca-ntr-un fiord, / dintr-o greşită nenăscare; / plecând din piele, ca din cort, / el a scăpat de împuşcare.* Versul nr. 9, cel subliniat, a fost creat de Ion Pachia Tatomirescu, la 21 mai 1999, întru revelarea „întregului-cristal" al rondelului stănescian, în spiritul esteticii paradoxismului.

§ Rubaiat

(din persanul / arabul *rubă'iyyăt,* „tetrastih" / *ruba,* „patru")

Rubaiatul este o formă fixă de poezie persano-arabă, constând într-o meditaţie asupra trecerii şi petrecerii lumii, turnată într-un catren, în general, cu încrucişată rimă, în măsură „liberă".

Rubaiatul s-a impus în literaturile Orientului Mijlociu, din persană, trecând în arabă, mai întâi, graţie poetului-savant (matematician, fizician, astronom şi medic), Omar Khayyăm (1045 – 1122), apoi, datorită lui Săadi (sec. al XIII-lea), lui Hăfez (sec al XIV-lea) ş. a. Rubaiatele lui Omar Khayyăm impresionează prin limpiditatea interogaţiilor existenţiale, prin seninătatea întâmpinării norilor de pulbere de fiinţă: *Am venit pe lume: mai bogată-i ea? / Voi pleca din lume: pierderea-mi e grea? / Vai, cine-mi va spune pentru ce din pulberi / M-am iscat, şi-n pulberi mă voi spulbera…?* Alteori, poetul simte, aidoma unui Arghezi – psalmistul din secolul al XX-lea, însingurarea

cosmică a ens-ului, ostilitatea celestă: *Cerul ce m-alungă astăzi ca şi mâine? / De-ar avea şi pietre-ar da ca după câine. / Pentru-un pic de apă, şalele îmi frâng, / Merg hoinar pe drumuri, pentru coji de pâine… Câteodată, eroul liric, obosit de lupta pentru existenţă, de jungla cotidiană, îşi exprimă dorinţa de a fi cuprins de somnul eternal: Vreau beat să fiu întruna şi-aş vrea să dorm mereu. / Am renunţat să aflu ce-i bine şi ce-i rău. / Durerea, bucuria – la fel sunt pentru mine, / Căci zâmbetu-i solia tristeţii care vine…*

§ Safic

(*safic* = ca la poeta Sappho de Lesbos, din orizontul anului 600 î. H.)

Saficul desemnează atât piciorul metric antic dintr-un „dublu troheu" / „ditroheu", sau dipodie (æ Ú æ Ú), cât şi versul constituit dintr-o dipodie trohaică, urmată de tripodia logaedică: æ Ú æ Ú æ Ú Ú æ Ú æ Ú.

Oda pentastrofică eminesciană respectă întrutorul *tiparul safic*: *Nu cre/deam să-n/văţ a mu/ri vreo/da-tă; strofa safică* se compune din trei astfel de versuri şi dintr-un adoneu (ca „al patrulea stih"): æ Ú Ú / æ Ú – de fapt, un dactil şi un troheu (*infra* – strofa safică).

§ Saga

(din germ. *Saga*, „legendă, povestire")

Saga desemnează fie legendele / istoriile lgendar-eroice ale popoarelor nordice din Scandinavia, din Islanda etc., fie un roman-cronică-de-familie, după cum acreditează critica / istoria literară modernă acest termen dincoace de prozatorul englez John Galsworthy (1867 – 1933) şi dincoace de capodopera sa, «Forsyte Saga».

§ Salm

(de la *Salmoș,* numele regelui-medic din Cogaion, întemeietorul *Zalmoxianismului*)

Prin *salm* este desemnat: fie piciorul metric pentasilabic (numit și zalm), în care accentuate sunt silabele 1 și 5, constituindu-se în emistih decasilabic, reverberând perechea de 5 + 5, adică „decada de aur" a Zalmoxianismului,

` v v v ` // ` v v v `

(*Pe-un* picior de *plai*, / *pe-o* Gură de *Rai*…), fie cea mai scurtă formă fixă de poezie din istoria liricii universale, constând într-un distih, al cărui prim vers are măsura 2, un troheu, fiind stihul „un-doi-rii"(„undoìrii" / „îndoìrii") Întregului, și versul secund, măsura 4, „o zalmoxiană pereche de trohei", considerându-se „viersuire" a primelor patru conducătoare (după structura tetradică / tetraontică a Zalmoxianismului):

` v (v-l, m-2) (a)

` v ` v (v-2, m-4) (a).

Din „triplarea salmului" prin „tristihuire" rezultă trisalmul… (în total din 18 silabe, ori din 17, ca haiku-ul).

Eroul liric al salmului este un observator, un participant la o ordine microcosmică și, deopotrivă, macrocosmică.

§ Satiră

(cf. fr. *satire*)

Satira este specia genului liric, unde vocea auctorială, apărătoare de valori morale, ridiculizează, condamnă aspecte / fenomene negative ale societăţii, ale caracterelor, concepţiilor, mentalităţilor etc.

Neîntrecută satiră, peste secolul al XX-lea, rămâne partea a doua din «Scrisoarea III» de Mihai Eminescu: …*Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii, / N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliţi / În aplauzele grele a canaliei de uliţi, / Panglicari în ale ţării, care joacă şi pe funii, / Măşti cu toate de renume din comedia minciunii? / Au de patrie, virtute, nu vorbeşte liberalul, / De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul? / Nici visezi că înainte-ţi stă un stâlp de cafenele / Ce îşi râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele. / Vezi colo pe urâciunea fără suflet, fără cuget, / Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget, / Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri, / La tovarăşii săi spune veninoasele nimicuri; / Toţi pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă, / Quintesenţă de mizerii de la creştet până-n talpă. / Şi deasupra tuturora, oastea să şi-o recunoască, / Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască… / Dintr-aceştia ţara noastră îşi alege astăzi solii! / Oameni vrednici ca să şază în zidirea sfintei Golii, / În cămeşi cu mâneci lunge şi pe capete scufie, / Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filosofie. / Patrioţii! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte, / Unde spumegă desfrâul în mişcări şi în cuvinte, / Cu evlavie de vulpe, ca în strane, şed pe locuri / Şi aplaudă frenetic schime, cântece şi jocuri…/ Şi apoi în Sfatul Ţării se adun să se admire / Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subţire, / Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman, / Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian! / Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi / Să ajung-a fi stăpână şi pe ţară şi pe noi! / Tot ce-n ţările vecine e smintit şi stârpitură, / Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / Tot ce e perfid şi lacom, tot Fanarul, toţi iloţii, / Toţi se scurseră aicea şi formează patrioţii, / Încât fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii, / Bâlbâiţi cu gura strâmbă sunt stăpânii astei naţii! // (…) // Dar lăsaţi măcar strămoşii ca să doarmă-n colb de cronici; / Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici. / Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei, / Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei, / Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni, / Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!*

În „decaedrul de aur” al satirei româneşti se relevă: «Satiră. Duhului meu» de Grigore Alexandrescu, «Odă la ciocoi» de Bogdan Petriceicu Hasdeu, «Scrisoarea II» de Mihai Eminescu, «Noaptea de

noiemvrie» de Alexandru Macedonski, «Duduia» de Tudor Arghezi, «Problema spinoasă a nopţilor» de Geo Dumitrescu, «Perpetuum mobile» de Marin Sorescu, «Parastas pentru politica externă a României» de Adrian Păunescu, «Despre condiţia Poemului Planetar» de Ion Pachia Tatomirescu şi «Scurt reportaj. În sprijinul profesorului de română care cere mai multe ore de predare pe săptămână» de Mircea Dinescu.

§ Sămănătorism

(de la revista «Sămănătorul», 1901 / *sămănător-* + suf*. -ism*)

Sămănătorismul este un curent cultural (politic, literar etc.) ce a apărut în România primelor decenii ale secolului al XX-lea ca reacţie împotriva orientărilor moderniste ale epocii, afirmând, în perimetrul literaturii, principiile: *cultivarea unei literaturi inspirate din realităţile naţionale; specificul naţional românesc se datorează ţărănimii, oraşul / civilizaţia burgheză fiind „sursa tuturor relelelor", a degradării sufletului creştin-autohton, a vicierii economic-spirituale a aşezămintelor patriarhale din România; idilizarea vieţii satului patriarhal „cu boieri de viţă veche": exaltarea nostalgică a trecutului, blestemarea oraşului ca loc de pierzanie, refugiul în natura idilizantă; culturalizarea maselor populare prin cărţi „inspirate", pe ale căror rânduri «să cadă deopotrivă lacrima bogatei doamne şi a sătencei» (Iorga); esteticul înseamnă etnicul şi, deopotrivă, eticul etc.*

Din „trena" *Rodicăi* lui Vasile Alecsandri (1821 – 1890), «purtând cofiţă cu apă rece / pe ai săi umeri albi, rotunziori», «floare de crin», «pe lângă junii sămănători», „mireasă-crăiasă pe cale de flori", cu «sânul leagăn de pruncuşori», „cu grâu de aur în păr" etc., ivindu-se mai opulent la *Nunta Zamfirei* lui George Coşbuc (1866 – 1918), s-a ajuns la *direcţia tradiţionalist-poetică sămănătoristă din poezia română a secolului al XX-lea,* promovată mai întâi de revista de la care îi provine şi numele, «Sămănătorul» (înfiinţată / condusă de G. Coşbuc şi Al. Vlahuţă în anul 1901, condusă de Nicolae Iorga între anii 1902 şi

1906; a continuat să apară până în 1910), ori de revistele: «Albina» (1897 – 1937, Bucureşti), «Ramuri» (1905 – 1914, Craiova), «Făt-Frumos», «Paloda literară», «Vatra», «Povestea vorbii», «Floare albastră», «Viaţa», «Neamul Românesc», «Neamul Românesc Literar», «Floarea darurilor», «Drum Drept», «Cuget Clar» etc.

Estetica sămănătorismului. Între reperele estetic-sămănătoriste, confundându-se adesea *etnicul* şi *eticul* cu *esteticul*, s-au impus: (1) *idilismul rural,* sau *înfăţişarea pitorească a satului românesc,* „unic depozitar al specificului naţional", (2) *paseismul,* adică *întoarcerea spre trecut,* elogiul „ordinii" gentilice, condamnându-se „stricăciunile" prezentului civilizatoriu, urbanizarea etc., (3) *cultivarea sentimentului dezrădăcinării,* din convingerea că satul este „tărâmul", „vatra", „aria", „spaţiul", unde s-a conservat tot ceea ce este mai bun şi mai frumos etno-social la poporul dacoromân, în vreme ce oraşul a fost dintotdeauna „locul pierzaniei" etc.

Reprezentanţii direcţiei sămănătoriste din poezia românească a secolului al XX-lea sunt numeroşi. Dar foarte puţini au creat operă sămănătorist-poetică de valoare estetico-literară indiscutabilă. E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane (1900 – 1937),* ilustra direcţia poetic-sămănătoristă prin Şt. O. Iosif (Braşov, 11 / 23 octombrie 1875 – 22 iunie 1913, Bucureşti), creatorul „capodoperei sămănătorismului", *Doina* (intrată în numeroase manuale şcolare: *Se tânguiesc / Tălăngi pe căi, / Şi neguri cresc / Din negre văi, / Plutind pe munţi… / La Făgădău, / La Vadul-Rău, / Sus, la răscruci, / Vin trei haiduci / Pe cai mărunţi… // Grăiesc încet… / Un scurt popas – / Şi spre brădet / Pornesc la pas / Cei trei călări… / Sus, peste plai, / Tăcutul crai / Al nopţii reci, / Umbrind poteci, / Se-nalţă-n zări… / Şi neguri cresc, / S-anină-n crăngi; / Se tânguiesc / Şi plâng tălăngi / Pe căi pustii… / Se duc uitaţi / Cei trei fârtaţi, / Săltând în şa, / Plutind aşa, / Ca trei stafii… / Dar când ajung / La cotituri, / Un chiot lung / Din mii de guri / Dărâmă stânci… / Haiducii mei / Doinesc toţi trei; / Şi clocotesc, / Şi hohotesc / Păduri adânci…*), autorul volumelor *Patriarhale* (1901), *Credinţe* (1905), *Poezii* (1908) etc., cultivând «poezia nostalgiei, îndeosebi a copilăriei, adică a vârstei lipsite de răspundere şi hrănită numai din seva idealului, nostalgia unei vagi epoci patriarhale, după

cum e şi poezia veleităţii neconvertibile în voinţă a visării fără obiect precis» (LScr, 6, 75), Zaharia Bârsan (sămănătorist «prin banalitate şi imitaţie» în volumele *Visuri de noroc,* din 1903, *Poezii,* din 1907 / 1924), Ion Bârseanul (din volumele *Primele cântări* – 1906, *Rapsodii şi balade* – 1910, «clătinat de fapt între influenţa lui Coşbuc … şi Eminescu»), Maria Cunţan (*Din caerul vremii,* 1916, «lirică fără originalitate», revărsată «în două masive volume»), Maria Cioban («imitatoare a lui Coşbuc», în volumele de *Poezii,* din 1906 şi din 1927), Ecaterina Pitiş (la care, în volumul de *Poezii,* din 1909, «platitudinea curentă se amestecă fără a se personaliza»), I. U. Soricu (autor al *Florilor dalbe,* din 1912, şi al volumului *Doinele mele din zile de luptă,* din 1917, «amalgam de rămăşiţi verbale ale poeziei eminesciene şi ale poeziei populare» – LScr, 6, 77), Ion Al. George (care a lărgit «cadrul inspiraţiei, de la tradiţia naţională la tradiţia latină», în volumele *Aquile,* din 1913, şi *Domus taciturna,* elegii din anul 1926), A. Mândru (autorul volumelor *Zări senine* şi *Floarea Tibrului,* unde «idilismul regal… nu şi-a găsit o expresie diferenţiată» – LScr, 6, 79), G. Vâlsan (autorul poeziilor «preţuite şi de T. Maiorescu», dar adunate în volumul *Grădina părăsită*, «după douăzeci de ani de la publicarea lor în *Sămănătorul*», în 1924, aducând «uneori o frăgezime delicată de notaţie, un psihologism interesant, o poliritmie savuroasă» – LScr, 6, 79), Ion Sân-Georgiu (autorul volumelor: *Freamăt, Ruguri* – poeme de război, *Rodul sufletului, Arcul lui Cupidon* etc., unde «lipsa de originalitate… devine acceptabilă prin corectitudine», evoluând în penultimul şi ultimul volum «până la aparenţele modernismului, fie prin abuz de imagine, fie prin dezinvoltura formei libere, fie prin egocentrism şi mai ales tumultuos senzualism» – LScr, 6, 80), G. Rotică (autorul volumelor: *Poezii,* 1909, *Cântarea suferinţei,* 1920, *Paharul otrăvit,* 1924, unde «are, totuşi, o frăgezime a sincerităţii şi a unei elocinţi sentimentale fără artificii» – LScr, 6, 81) ş. a. În 1997, *O Istorie a Literaturii Române* (IV) de Ion Rotaru mai certifică şi alţi poeţi sămănătorişti: Emanoil Bucuţa (Bolintinul din Deal, 27 iunie 1887 – 7 octombrie 1947, Bucureşti), autorul volumului *Florile inimii* (1920), unde epigonizează «dulceag, în descendenţa lui Şt. O. Iosif…», aflându-şi «locul, ca un element de legătură între vechiul sămănătorism (colaborase şi la *Cuget românesc,* la *Luceafărul, Ramuri,*

Drum drept, editase însuşi neosămănătorista *Boabe de grâu, între* 1930 şi 1935, era redactor la *Graiul românesc* etc.) şi curentul care venea în prelungirea lui» (RotIst, IV, 147); Ion Buzdugan (Brânzeii Vechi – Bălţi / Basarabia, 9 martie 1889 – 7 ianuarie 1967, Bucureşti), autorul volumelor *Miresme din stepă* (1922), *Ţara mea* (un volum înmănunchind poeme dintre anii 1918 şi 1928, între care şi *Vedenii:* «Lângă Nistru,-n vale, s-a oprit în noapte, / Poposind în taberi trudnici cărăuşi; / Susură oştirea de porumbişti coapte, / Fâşâind din săbii aspre de pănuşi // Tinerii dejugă boii de la care / Şi-n săgeţi de glume, pilduiri şi jocuri, / Pun la foc să facă grabnic de mâncare… / Cei bătrâni s-aşează roată lângă focuri», ori „litania" *Ecouri din Bugeac:* «Privesc pierdut în zări de vremuri depărtate, / La viforul cumplit de ani ce-ntineresc / Câmpiile-ţi pustii, cu umbre-nsângerate, / Bugeacule, Buceac, pământ moldovenesc!» – *apud* RotIst, IV, 329), *Păstori de timpuri* (1937), *Metanii de Luceafăr* (1942) etc. *O istorie a literaturii române din Voivodina* de Ştefan N. Popa semnalează şi alţi sămănătorişti: Ion Bălan (Măru / Iablanca-Vârşeţ, 10 iunie 1925 – 1 iulie 1976), autor al volumelor de versuri: *Cântecul satului meu* (1947), *Brazde-n primăvară* (1952), *Albu* (1952, având coautor pe Radu Flora) etc., „un epigon" coşbucian (cf. POist, 53 sqq.); Radu Flora (Satu Nou, 5 septembrie 1922 – 4 septembrie 1989, Rovini-Banat / Iugoslavia), autorul volumelor de versuri: *Ioan Aioanei* (1945), *Drum prin noapte*, *Poeme cu lumină*, *Liniştea zorilor* (1976), *Piruete* (1981), *Unghi de cer* (1984) şi *La capătul nopţii* (1988), traversând şi o perioadă de versificaţie proletcultistă – când şi-a pus numele pe texte cum *Strofe pentru tovarăşa Marghita, Versuri pentru brigada bosniacă, Poeme răsărite-n grâne, Cântecul tractoristului, Prietene, tovarăşe, frate* etc. –, cultivând şi „sentimentul dezrădăcinării": *Drum de ţară, drum de ţară, / Dude albe, dude negre. / Numai tină, foc şi pară, / Lângă dor – dor, piatră-n piatră, / Drum de ţară, drum de ţară* («Drum de ţară»); *Văd copilăria învăpăiată, o spuză. / Fără valuri. Fără maluri. / Golaşă şi pară, la pândă, vre-o meduză. / Banatule, îndepărtatule, / râvnesc colbul tău şi serile cu poveşti… / Sat natal, în seara aceasta, unde eşti?* («Îndepărtată amintire, seara» – *apud* POist, 72), ori îndreptându-se spre o poezie gnomică («Unii mârâie, alţii latră, fiecare cum poate şi crede, / Dar fiecare doar hămăitul altuia-l vede.» – *ibid.*); ş. a. O

interesantă „vegetaţie” poetic-sămănătoristă şi-a făcut apariţia în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, după avalanşa de volume de tristihuiri (adesea în schema 5-7-5), pretinse a fi micropoeme-*haiku* («Cânepa la topit, / apa susură – / chicot de codane» – AT, 7; «La Dăbuleni / ţâţele fetelor – / piersici coapte în iunie.» – AT, 8; «La Poiana de Sus / preotul Mircea / lacrimă peste Maria.» – AT, 14; «Trecând peste vară, / ţăranii / se înalţă cu soarele.» – DClip, 23; «Plugarii ară, / sudoarea fulgerului / pe spinarea mea.» – DClip, 27; «Ţăranii se-ntorc / din ţarina sudorii / cu miros de grâu.» – DClip, 38; «Ajun de Crăciun / colind din Bucovina / sigilat în plic» – Prep, 83).

§ l Scenă

(lat. *scaena*, „adăpost, refugiu”: cf. fr. *scène*)

Prin *scenă* se înţelege diviziunea cea mai mică dintr-o piesă de teatru, componentă a unui tablou, ori a unui „cânt”, sau a unui act, delimitată convenţional de intrarea / ieşirea unui personaj.

Scena mai înseamnă şi partea unui teatru – special amenajată, puţin ridicată deasupra solului, izolată prin rampă, cu decoruri – în care are loc reprezentaţia dată de actori în faţa publicului. În teatre „ultramoderne” din a doua jumătate a secolului al XX-lea, scena a fost amplasată „în mijlocul publicului, ca o arenă de circ”, ori ca „element fundamental arhitectural-teatral”, puternicele simboluri conturându-se astfel sub ochii receptorilor. Când nu se face referire la o piesă de teatru, termenul de scenă mai desemnează şi «o singură întâmplare, un episod important, emoţionant etc.; de aci: *scenă tragică, lirică, bufă, comică, înspăimântătoare, terifiantă* etc.; şi tot astfel, dintr-o concepţie mai veche, după care lumea este văzută ca un teatru, Balzac şi-a împărţit *Comedia umană* în „Scene din viaţa particulară, pariziană, de la ţară, politică” etc.» (DTL, 392).

§ Schiţă

(cf. it. *schizzare,* „creionare rapidă”)

Schița este specia genului epic, cu un singur plan narativ, limitându-şi acţiunea la un episod caracteristic din viaţa protagonistului, unde preponderente sunt elemente moralizator-comico-satirice.

În „decaedrul de aur” al schiţei româneşti se relevă volumele: «Momente şi schiţe» (1892) de I. L. Caragiale, «Moş Teacă» (1893) de Anton Bacalbaşa, «Pe drezină» (1899) de I. A. Bassarabescu, «Ale vieţii valuri» (1932) de Tudor Muşatescu, «Sufereau împreună» (1966) de Ion Băieşu, «Insul» (1968) de Iulian Neacşu, «Zâna castraveţilor» (1976) de Valentin Silvestru, «Mozaic» (1983) de Aurel Antonie, «Tratat de apărare permanentă» (1983) de George Cuşnarencu, «Garduri şi leoparzi» (1985) de Ştefan M. Găbrian.

§ l Secvenţă narativă

Din punctul de vedere al „sintaxei” / „gramaticii prozei”, unde unitatea structurală de bază este *propoziția*, corespunzând unui *enunț narativ minimal* de tipul *subiect – predicat*, desigur, *secvența narativă* este o *unitate (narativă) maximală* ce constă într-un lanţ de enunţuri (narative) minimale.

Şi „un lanţ” de unităţi narative maximale – adică de secvenţe conectate naratologic – alcătuieşte o *structură narativă (infra)*. Într-o *secvenţă narativă* („unitate maximală”, din punct de vedere naratologic), între două enunţuri (narative) minimale (propoziţii), *se stabilesc trei relaţii fundamentale / tipice* (după «Gramatica Decameronului», din 1969, a lui Tzvetan Todorov): în primul rând, *relația logic-narativă,* prin care enunţul minimal (propoziția) se conectează la raportul cauză – efect; în al doilea rând, *relația temporal-narativă*, ce are în obiectiv, firește, cronologia evenimentelor, fiind marcată (sau chiar nemarcată, dar sesizabilă la receptor) – „la

suprafaţa textului" – de cuvintele / expresiile câmpului semantic al timpului; în al treilea rând, *relaţia spaţial-narativă* – determinată de un anume „paralelism structural" al enunţurilor narative minimale („paralelismul propoziţiilor").

§ l Secvenţă poetică

Din punctul de vedere al „sintaxei" / „gramaticii poeziei", unde unitatea structurală de bază este *versul-propoziţie*, corespunzând unui *enunţ poetic minimal* de tipul *subiect – predicat*, desigur, *secvenţa poetică* este o *unitate maximală* ce constă într-un lanţ de enunţuri – poetice – minimale, în care echivalenţa, contiguitatea devin factori constitutivi esenţiali.

„Un lanţ" de unităţi poetice maximale – adică de secvenţe conectate – alcătuieşte o *structură poetică.*

În antichitate, secvenţa desemna şi un imn religios în proză, care se cânta la anumite sărbători catolice (DN, 972).

Într-o *secvenţă poetică,* desigur, după cum subliniază şi Roman Jakobson (*supra – v. funcţiile comunicării*), „echivalenţa devine factorul constitutiv al secvenţei": aici, se poate cerceta „lucrarea la apogeu" a funcţiei poetice, „locul (ei) central în comunicarea estetică", dar şi capacitatea maximă de *selecţie* şi de *combinare,* în sublimul orizont al cunoaşterii metaforice, deoarece *„principiul echivalenţei este proiectat de pe axa selecţiei pe axa combinării".*

§ Sei

Prin *sei* este desemnată de către esteticienii / teoreticienii niponi acea capacitate – în primul rând, a micropoemului-haiku – de a surprinde puritatea, absoluta frumuseţe, elementele producătoare de catharsis, din fenomenalitatea, din dinamica / metamorfozele lumii.

Dar *sei* trebuie să existe în sinea micropoemului, în afara oricăror „stimuli exteriori", inclusiv calitatea receptorului (buchetul de lăcrimioare / mărgăritărele, „creanga de sakura" etc. pot fi necesare, dar numai ca „ambalaj", însă nu trebuie confundată categoria estetică de sei cu un astfel de „ambalaj"). Florin Vasiliu şi Camelia Başta ne încredinţează: «Un poet care surprinde o clipă de inefabil este Fujiwara no Hirotsugu, ce îi trimite unei fete o creangă de sakura înflorită, de care era legat un poem, în spiritul sei: *Pe fiece petală / a florilor acestei crengi / găseşti mereu cuvântul / din inimă pornit… / Să nu-l dispreţuieşti, frumoaso!»* (VBPoe, 55)*;* dacă nu este de vină traducerea, atunci *sei* nu există în aceste banale stihuri; există însă în micropoemul-haiku semnat de Fl. Vasiliu: *Să simţi neantul… / Seara, când a amuţit / privighetoarea. (ibid.).*

§ Semilogie / semiotică

(cf. fr. *sémiologie / sémiotique* < semeion, „semn" + -*logos*)

Prin *semiologie* – sau *semiotică* – se înţelege ştiinţa care studiază funcţiile semnelor, a domeniilor ca sisteme de semne, fiecare domeniu astfel cercetat (artele figurative, folcloristica, formulele de politeţe, limba, literatura, mitologia, muzica, procesul de învăţământ, semnalele militare, simbologia ritualică etc.), constituindu-se în câte o ramură semiologică / semiotică.

§ Semn

(lat *signum*, „indice, marcă")

Prin *semn* (ca unitate de comunicare, sau cuvânt) – nu în accepţiunea conectată la cea etimologic-latinească de „indice", de „marcă distinctivă", ori de „element lingvistic perceptibil prin simţuri şi indicând / exprimând ceva diferit de sine însuşi", ci în accepţiunea de dincoace de anul 1916, datorată acelui *Cours de linguistique*

générale de Ferdinand de Saussure – se înţelege o entitate mai mult decât psihologică, „holist-psihologică” (dacă sintagma poate fi îngăduită), aidoma unei „medalii” cu o faţă *semnificantul* şi cu cealaltă *semnificatul,* «entitate care uneşte nu un lucru cu un nume, ci „un concept şi o imagine acustică”» (DTL, 397).

Altfel spus, prin *semn lingvistic* se înţelege o asociere dintre *un conţinut / semnificat* (obiect / fenomen din cosmosul nostru) *şi o expresie sau un semnificant* (un sunet, ori o înlănţuire de sunete), într-o unitate de comunicare. Într-o operă literară, raportul *semnificat – semnificant* reactivează vechea problemă a secolului al XIX-lea despre *conţinut şi formă*; forma se identifică în expresie; «prin constituirea *poeticii* ca disciplină de interferenţă dintre lingvistică şi critică, opera a început să fie socotită o realitate autonomă, semnificând nu în raport cu o altă realitate preexistentă, ci cu celelalte valori-semne de care este legată într-un sistem, având un semnificat propriu, indiferent de referent (realitatea extralingvistică)»(ibid.). Trebuie reţinut şi faptul că în mod obişnuit prin *semn lingvistic* «se înţelege complexul sonor al cuvântului (imaginea acustică) privit ca purtător al unui „conţinut psihic”, al unui „înţeles”, al unei „noţiuni”»; *semnul lingvistic* «are patru funcţii fundamentale, legate de natura conţinutului general şi abstract exprimat de el: a) *funcţia de abstractizare şi de generalizare* (el face posibil saltul de la cunoaşterea senzorială la cunoaşterea raţională, de la primul la cel de-al doilea sistem de semnalizare); b) *funcţia de fixare* a datelor cunoaşterii umane; c) *funcţia de diferenţiere* în cadrul sistemului, realizată prin fonemele şi prin morfemele sale (în virtutea unor reguli şi calităţi distincte, proprii); d) *funcţia de transmitere a informaţiei* (a ideilor şi a sentimentelor), în calitate de element al comunicării.» (CDobMD, 374).

§ Semnificant

(cf. fr. *signifiant*)

Prin *semnificant* se înţelege fie sunetul articulat, sau înlănţuirea

de sunete articulate, ori „un substitut (al sunetului / sunetelor)”, prin care se manifestă un semn lingvistic ca înfăşurare, ca „haină” a unei semnificaţii din real, din cosmosul nostru, semnificaţie fixată / „agăţată” – ca „imagine” / „folder” – în creier / „hard-disk”, fie totalitatea sunetelor / literelor (grupurilor de sunete / litere) dispuse pe „o suprafaţă poematică”, într-un holopoem, ca „elemente formante” întru naşterea paradoxistă a unui „mereu real” şi „alt semnificat”.

Semnificantul – „un singur sunet articulat”, ori „o secvenţă-sonoră”, sau „un lanţ de sunete articulate” (dar şi „un substitut”), întotdeauna într-un raport de interdependenţă cu o semnificaţie, «este alcătuit din foneme (unităţi rezultate din cea de-a doua articulare) şi este notat în bare oblice; de exemplu, în cuvântul *pace*, semnificantul */ p-a-c-e /* se află într-un raport de interdependenţă cu semnificatul (semnificaţia) „pace”: totalitatea semnificanţilor dintr-o limbă constituie planul expresiei; între expresie şi conţinut există un raport de interdependenţă» (CDobMD, 376). În perimetrul literaturii, *semnificantul* desemnează „forma” / „mijloacele de expresivitate”, „strategiile auctorial-retorice” etc. dintr-un text („strategii” care – din perspectiva diacronică a poeziei, după cum relevă Mircea Scarlat, în interesanta sa *Istorie a poeziei româneşti* – sunt selectate, firește, prin prisma poeticului, fundamentale dovedindu-se „ornarea fastuoasă”, „refuzul ornării” – cf. ScIst, I, 28 sq.). În poezia lui Nichita Stănescu, îndeosebi, a autorilor de holopoeme, de utopii lirice, se petrece şi o „revoluţie” a *semnificantului* împotriva *semnificatului (infra)*, încât *semnificantul* – ca totalitate a învelişurilor sonore, a literelor („vocabulelor”) din textul poematic – să nască / producă *semnificat*, adică un „obiect” nou, o proaspătă „stare”, un „real fenomen” etc.

§ Semnificat

(cf. fr. *signifié*)

Prin *semnificat* este desemnat fie acel chip de obiect din real, din

cosmosul nostru cotidian, „fixat", „depozitat" în cortex / creier, ca într-un „hard-disk", şi „agăţat" / „antrenat" în gândire / vorbire de un semnificant, întru „întregul" („faţa şi reversul") unui semn lingvistic, fie acel paradoxist chip de „obiect din real", de „nouă stare", proiectându-se în cortex, întru catharsis, la facerea / receptarea unui holopoem.

Semnificatul este aşadar «înţeles (…) al semnului lingvistic, care intră într-un raport de interdependenţă cu semnificantul sau expresia (cu secvenţa sau tranşa sonoră) a acestuia; el este notat în ghilimele; de exemplu: în cuvântul *casă,* semnificatul „casă" se află într-un raport de interdependenţă cu semnificantul sau expresia / *c-a-s-ă* /; totalitatea semnificaţilor dintr-o limbă constituie *planul conţinutului*…» (CDobMD, 376). În perimetrul literaturii, *semnificatul* desemnează „conţinutul" / „ideile", sau „sistemele ideatice", „sentimentele definitorii pentru o epocă" etc., dintr-un text, sau – de pildă, privitor istoria poeziei – «criteriul poeticului» – care, potrivit părerii lui Mircea Scarlat, din *Istoria poeziei româneşti*, este o parte a „convenţiei poetice": şi «din cauza istoricităţii criteriului poeticului, nu există un limbaj universal al poeziei, ci limbaje poetice ale vârstelor sau curentelor culturale» (ScIst, I, 29). În stănescianul paradoxism ontologic al limbii, desigur, se produce o „revoltă" / „revoluţie" a semnificantului împotriva semnificatului, mergându-se până la semnificantul născător de semnificat, căci „materia decurge din Cuvânt / Logos" (cf. TSp, 133 sqq.).

§ l Sens conotativ

Prin *sens conotativ* se înţelege orice sens – în afara sensului propriu / fundamental – pe care-l capătă un cuvânt în funcţie de context.

Critica literară modernă a preluat din lingvistică termenul de sens conotativ; în funcţie de context, sensul conotativ poate fi restrâns, ori extins; «analiza stilistică a unei poezii, care caracterizează lingvistic

expresia metaforică şi simbolică, utilizează frecvent termenul de conotaţie, numind fie toate asociaţiile emoţionale sau senzoriale provocate de un cuvânt, fie orice sens cognitiv rezultat al sugestiei, interferenţei, ambiguităţii relaţiei dintre sensul primar şi sensul simbolic al unui cuvânt» (DTL, 96). „Opoziţia" dintre sensul conotativ (conotaţie) şi sensul denotativ (denotaţie) «apare astfel ca rezultat al dispoziţiei „extralogice" (în limbajul poetic) şi „logice" (în limbajul uzual ştiinţific) de la cuvânt; astfel, explicarea unei metafore sau a unui simbol este evidenţierea lanţului de sensuri contextuale ale cuvântului, de modificări subiective, deci de conotaţii ale înţelesului acceptat unanim de colectivtatea de vorbitori; de sensul conotativ, introdus de un poet, depinde valoarea efectului poetic şi cognitiv pe care îl produce utilizarea cuvântului; de exemplu, într-un context poetic arghezian, viaţă şi moarte, care nu au nimic comun prin sensurile lor denotative, intră în raport prin sensurile conotative ale cuvintelor „se înnoptează" şi „ceaţă"» *(ibid.)*: *Ziua de ieri s-a ţinut după mine, crezând, / Ca un câine flămând, / Că e legată cu ceva, cu vre o curea, / Cu vre o frânghie, de viaţa mea – / Şi la o răspântie cu statui / S-a întors, văzând că nu-i. // S-a pierdut neputincioasă şi pribragă / După ce vremea întreagă / M-a urmat, pas cu pas, până azi / La amiazi. // Cine şi-a pierdut o zi cât o viaţă, / S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă o ceaţă* («O zi» de T. Archezi – ArV, I, 190). Cuvântul *fereastră* într-un anumit context poate avea sensul conotativ de „oră liberă în programul unui profesor": în drama «Iona» de M. Sorescu, *fereastra* înseamnă ieşirea din pântecele chitului, simbol al spaţiului / universului-capcană; în tabloul al III-lea, după „despărţirea de pescarii muţi", Iona chibzuieşte, scoate cuţitul şi începe să-şi croiască fereastra „de evadare" din orizontul-pântece-de-chit: «- Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate.» (SSms, 25). „Dialogul" este propulsat de asocierile imprevizibile şi de fantezismul ironic-paradoxist debordant, punându-şi problema întreţinerii tuturor peştilor mării, „pe mâncare şi pe bere", aluzia fiind destul de străvezie la explozia demografică din secolul al XX-lea şi la limitele planetare ale resurselor de hrană. Viziunile sunt terifiante, închipuind o zână acvatică, Marea, turnând apă tuturor peştilor în gurile căscate spre ea. De la părelnicia intrării în năvod a Marelui Peşte, visat de-o viaţă, se derulează o scenă simbolică,

într-un onirism derizoriu; protagonistul visează în fiecare noapte numai peşti, fiind sătul «de atâta duhoare în somn», întrucât nici un vis nu este lipsit de peşte: «- Visul şi peştele. / – Visul unu – crap. / – Visul doi – morun. / – Visul trei – *plătică*.» (SSms, 10). Şi când visează *plătica* – *denotativ:* „peşte de apă dulce – *Abramis brama*" / *conotativ: „salariu*" –, din cauză că este mică, insignifiantă, se trezeşte întodeauna înjurând. Protagonistul se foieşte apoi în pat până spre ziuă, când aţipeşte din nou şi când visează, în loc de balenă, *o…fâţă (denotativ: „orice peşte mic care înoată repede" / conotativ: „tânără uşuratică"),* încât nici nu şi-o poate aminti, căci «se topeşte până te trezeşti». De la problemele ridicate de visele de pescar, trece, analogic, la cele de pădurar; crede că şi în ipostaza de pădurar ar fi copleşit tot de „vise profesionale": i-ar veni în somn numai copaci. Fantezia lucrează mai departe „în progresie geometrică", protagonistul presupunându-se pădurar şi imaginându-şi cantitativ, un vis, chiar din prima noapte, cu un milion de copaci, dând o umbră deasă ca mierea; la o astfel de umbră ar putea sta cu capul pe o rădăcină şi ar contempla veveriţele: «- Şi eu colo, cu capul pe-o rădăcină, să mă tot uit după veveriţe. / – Veveriţele nu trebuie să le prinzi. / – Asta mi-ar mai lipsi – să mai alerg şi după veveriţe în somnul meu nenorocit. *(Cătând spre năvod.)* Oare? / – Ai, să-l scot?» (SSms, 11). Eroul revine la condiţia lui de pescar sărac, trage de năvod şi constată că nu este nimic, dar se întreabă de ce atârnă aşa de greu dacă nu e nici un peşte în el. Îşi explică şi această misterioasă, transparentă „greutate", prin faptul că un nor îşi culcase umbra exact pe năvodul lui. Lucrarea fanteziei îl proiectează de-acum şi ca *pescar de nori:* «- Mai bine m-aş face pescar de nori. / – Azi unul, mâine altul. / – Aş aduce repede potopul. / – Că la nori am noroc. *(Pauză.)* / – *(Dă cu ochii de acvariu. Vorbind cu peştişorii.)* Tot în voi mi-e speranţa. / – *Plevuşca,* săraca! / – Ea duce greul mărilor şi oceanelor.» (SSms, 12). *Plevuşca* desemnează mulţimea de „peştişori de baltă cu corp lungăreţ", din soiul *Leucaspius delineatus;* simbolic-paradoxist, poetul face aluzie la mulţimile sărace (ţărănime, muncitorime) dinspre baza piramidei sociale. Tabloul întâi se termină cu scena în care Iona „se decide" să pescuiască din „proprietatea-i privată", din propriul acvariu, căci marea nu-i purtase noroc. Este prilej de meditaţie asupra *visului de aur* – conexiune subtil-metaforică

în ceauşista *epocă de aur*, ori la «Comunismul – *visul de aur* al omenirii», trâmbiţată lozincă şi în anii creării piesei *Iona:* «- Peşti, fiţi atenţi, nada mea o să-şi facă efectul! / – *(Privind acvariul, apoi marea.)* Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peştii, înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioşi. Visul nostru de aur e să înghiţim una, bineînţeles, pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranţă, în sfârşit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm miraţi că ni s-a terminat apa.» (SSms, 13). Desigur, se termină şi apa / „viaţa" lui Iona din tabloul întâi, căci în clipa în care «se apleacă peste acvariu», «gura peştelui uriaş începe să se închidă; Iona încearcă să lupte cu fălcile care se încleştează scârţâind groaznic», permiţând, totuşi, a se auzi, înaintea lăsării întunericului, ultimile replici: «- Ajutor! Ajutoooor! / – Eh, de-ar fi măcar ecoul!».

§ l Sens denotativ

Prin *sens denotativ* se înţelege sensul propriu / fundamental, caracteristic pentru un cuvânt, adică lexicalul sens care redă exact ideea ce trebuie exprimată.

Sensul denotativ este strâns legat de conţinutul noţional / logic al cuvântului, de sensul de bază, primordial, originar, principal, esenţial al unui cuvânt. De exemplu: *bucată* are sensul denotativ (propriu / fundamental) de „fragment dintr-un întreg": *cabinet* are sensul denotativ de „încăpere destinată exercitării unei profesiuni": *fereastră* are sensul denotativ de „deschizătură de formă regulată, lăsată în peretele unei clădiri, al unui vehicul etc. pentru a permite să intre aerul şi lumina; ansamblu format dintr-un cadru fix şi din cercevele în care se fixează geamuri; ansamblu format din această deschizătură împreună cu cercevelele care o încadrează şi cu sticla fixată în cercevele" etc.

§ Sextină

(lat. *sextus*, „al şaselea”: cf. fr. *sextine*)

Sextina este o poezie cu formă fixă alcătuită din 39 de versuri dispuse în şase strofe de câte şase decasilabi, ori endecasilabi iambici, rima supunându-se şi ea unei scheme riguroase (a-b-a-b-c-c), adăugându-li-se încă o terţină; dar mai desemnează – ca în ultima vreme – şi o strofă alcătuită din şase versuri.

În literatura română, *sextina* a fost cultivată de Ion Budai Deleanu (întreaga epopee «Ţiganiada» este alcătuită din sextine), de George Coşbuc, Tudor Arghezi ş. a.

§ Shintõism (Şintoism)

(din japonezul *shintõ,* „calea-zeilor-din-lucruri” + suf. *-ism*)

Shintõismnul (Şintoismul) este religia naţională a Japoniei – după unii cercetători, „monoteistă”, după alţii, „panteistă” –, proiectând în „panoul central”, ca divinitate de prim rang, pe *Amaterasu-o-mi-kami* (Zeiţa-Soare / Zâna-Soare), descendentă din „ochiul lui *Izanagi* „, alcătuitorul perechii primordiale, alături de *Izanami,* pereche ivită „în a şaptea generaţie de zeităţi”, evident, şi după voinţa „stăpânului Absolutului / Cerului”, *Ameyuzuru-hi-ame-no-sagiri-kuni-yuzuru-huni-no-sagiri-mokoto*, doctrina-i având *în nucleu ideea nemuririi,* derivată din identificarea zeului-stăpân-absolut (*Ame-yuzuru-hi-ame…* / „Părintele-Cer”) cu întregul univers, într-un mirific „panteism”, căci Cuvântul (întrupat / neîntrupat) este în toate cele terestre, subpământene şi celeste, inclusiv în omul ce, în acest temei, se relevă în *kami,* între „cele opt mii de miriade de divinităţi”, „manifestare diferită a aceleiaşi divinităţi unice”, asigurând „Marea Unitate a tuturor lucrurilor din Univers”.

Kami (*ka-* „invizibil” + *-mi* „minune”), spirala kami-ontică, toate cele ale lumii (îndeosebi, din arhipelagul cu sanctuarele Shintõismului) se înrăzăresc graţie Zânei-Soare, *Amaterasu-o-mi-kami,* protectoare a

pământului Japoniei. *Amaterasu-o-mi-kami* (Zeiţa-Soare, sau Zâna-Soare) are ca „mesager" cocoşul „solar".

Kami este conceptul misteric al Shintõismului, intraductibil în alte limbi, aidoma dorului de la valahi / dacoromâni, deşi în kami există mult *dor de cer*; dinspre «kami-uri, ca fiinţe înzestrate nu atât cu sacralitate cât cu o aură de mister, de supranatural, de taină, iradiază spre oamenii obişnuiţi o forţă de stăpânire a destinelor, de supunere faţă de puterea lor ca o fatalitate benefică» (SCJT, 53); «în esenţă, între elementele naturii şi om, trecerea se făcea cu uşurinţă ca între valori apropiate, deşi soarele, apa, muntele, pomul deveneau mai repede kami-uri, sau sedii ale spiritelor (numite kami), decât fiinţa omenească; şi aceasta din urmă dobândea forţă şi statut de kami numai după moarte; omul devenit strămoş, creator de familie, de linie genealogică, având o descendenţă atestată, sau individul trecut dincolo de înzestrările omului oboşnuit, prin însuşiri aparte, ca personalitate politcă, religioasă sau din alt domeniu, putea deveni kami; în general, japonezul vedea în kami acea existenţă supranaturală ce se găsea situată cât mai sus» *(ibid.).* „Solaritatea" a constituit coloana vertebrală a ideilor şi credinţelor religioase în spaţiul spiritual nipon; unitatea, coerenţa sacră, austeritatea tradiţiilor, solemnitatea / sublimul riturilor, eroismul caracteristic „nemuritorilor" etc. s-au păstrat prin preoţii shintõişti, *kanushi* (impresionând prin simplitatea vestimentară – «ea constă într-o robă albă, iar capul preoţilor este acoperit cu un fel de bonetă neagră, înnodată sub bărbie», prin organizarea lor «într-o castă închisă, ereditară», transmiţându-şi funcţia / profesia «în familie, din tată în fiu», într-o «ierarhizare destul de riguroasă, pe opt ranguri», cel mai înalt fiind *shainshu,* «privilegiul persoanelor de origine princiară» – SCJT, 64).

Împăraţii niponi se consideră că descind din zeitatea ancestrală, *Amaterasu-o-mi-kami*, Zeiţa Soarelui (cf. SCJT, 58). *Shintõismul* (în chineză: *chen-tao*) / *Kami-no-michi* înseamnă *calea zeilor / înţelepţilor* (cf. SCJT, 54; VSInt, 32; TDum, 60 sqq.). *Amaterasu-o-mi-kami,* „Marea Zeiţă Strălucitoare a Cerului", Zâna-Soare, s-a născut din ochiul stâng al tatălui, Izanagi – după „destrămarea" perechii primordiale, *Izanagi-Izanami* (cu „finalul" asemănător celui din legenda / mitul lui

Orfeu-Dunăreanul / Thracul şi Euridike); «prin naşterea zeiţei Amaterasu se produce momentul cheie, dominant, al întregii mitologii japoneze shintõiste; se spune că templul de la Ise (faimosul centr shintõist, loc de pelerinaj şi sit al unei arhitecturi specifice) ar fi fost fondat chiar de Amaterasu» (SCJT, 35). Tsuki-Yumi, Zeul-Lună (la Niponi, „Luna este de sex masculin"), s-a născut din ochiul drept al tatălui-zeu, Izanagi; în faţa strălucirii Zânei-Soare, pe Scara Cerului, unde fusese urcat şi el de droaia de zei, «în calitate de soţ al surorii sale», Tsuki-Yumi păleşte; cearta „între soţi", pe Scara Cerului, s-a ivit iute; «zeiţa Amaterasu i-a aruncat cuvinte grele fratelui ei şi nu a mai vrut să-l vadă, în aşa fel că zeii i-au despărţit pentru o zi şi o noapte şi stau separaţi până în zilele noastre; legenda lunară nu are în Japonia o dezvoltare prea mare» *(ibid.);* zeii, observând „nepotrivirea de lumină şi de caracter", au dat câştig de cauză Zânei-Soare. Există şi „Podul Ceresc, *Ukibashi*" (cf. SCJT, 33), „pod plutitor prin spaţii", pe care a păşit perechea primordială, Izanami şi Izanagi, amintind, desigur, Scara Cerului, pe care s-au urcat Amaterasu-o-mi-kami şi Tsuki-Yumi. Din nerespectarea codului arhaic, în „cazul" zeului Izanagi şi al zeiţei Izanami, care coborâseră, „spre a deveni soţ şi soţie", de pe Podul Ceresc / Ukibashi, pe prim-născuta insulă niponă (din cele 4223), Onogoro-jima / Onokoro (insula se închegase din prima picătură de apă prelinsă de pe lancea lui Izanagi, pe când se afla încă pe pod), loc al hierogamiei, «primii descendenţi ai cuplului primordial sunt imperfecţi» (SCJT, 34); «pe insulă se afla o coloană mare, un fel de *axis mundi,* sau coloană a cerului nipon; cuplul mitic a hotărât să facă înconjurul coloanei: bărbatul de la stânga şi femeia de la dreapta; când s-au întâlnit, Izanami a exclamat veselă: ce fericire să întâlneşti un bărbat atât de frumos! Izanagi s-a întunecat la faţă, pentru că Izanami nu a respectat ritul înconjurării coloanei: el, în calitate de bărbat, trebuia să exclame formula; pentru a le merge bine au ocolit din nou coloana mare, pronunţând el textul ritual: ce fericire să întâlneşti o femeie atât de frumoasă!» (VIc, 93); după rostirea formulei sacre a avut loc hierogamia („împreunarea"), născându-se întregul panteon shintõist. *Shintõismul „modern"* face să se înrăzărească divinităţi „ale virtuţii", „ale dreptăţii", „ale sincerităţii" etc., devenind o religie etică, polarizată de *cultul imperial*, bineînţeles, împăratul – ca descendent

zeiesc, ori „divinitate încarnată” – autoproiectându-se în „panoul central”, alături de Zâna-Soare, Amaterasu, în calitate de „şef religios suprem” («deci monarh de drept divin, într-un stat totodată hierocratic şi constituţional» – KD, 636).

Rădăcinile *Shintõismului / Kami-no-michismului* sunt adânc implântate în mitologia, în preistoria / istoria populaţiei *ainu, în ideile / credinţele religioase* ale „paleojaponezilor”, putând fi revelate în spirala spiritualităţii arhipelagului cu mai bine de un mileniu şi jumătate înainte de apariţia „analelor” *Kojiki,* datând din anul 712 e. n. şi *Nihongi,* datând din anul 720, „anale” care au fost „vectorizate” după „model” chinez, în evidenţierea «genealogiei comune a fiinţelor divine şi a dinastiei imperiale» (SCJT, 31). Până în secolul al VIII-lea e.n., se poate vorbi despre un „chip vechi” al Shintõismului; din secolul al IX-lea încoace, istoria religiilor nipone a înregistrat „noul chip” al Shintõismului, vectorizat de relieful spiritual „nou” al arhipelagului ultimului mileniu „interferenţial-civilizatoriu”.

Dimensiunea shintõistă a existenţei impresionează în spaţiul nipon prin *trăirea în sublim*, în demnitate, prin mândria de a fi sub soare, întru afirmarea înaltului spirit justiţiar, întru triumful Binelui / Luminii asupra Răului / Întunericului (Genunii), întru biruinţa raţiunii în faţa violenţei, întru iubire şi armonie teluric-celestă. Eroismul poporului nipon, în ultimele două milenii, se relevă şi prin „implementarea” în *dimensiunea shintõistă a existenţei*.

§ l Simbol

(cf. fr. *symbole* < gr. *symbolon*, „semn de recunoaştere”)

Simbolul este o complexă „figură de stil / semnificaţie” prin care eul poetic, îndeosebi, cel modern, îşi arată „deplina măsură” în fiinţarea-i „inconfundabilă”, „unică” / „unicizatoare”, printr-un cuvânt-cheie, ori printr-o „excepţională” sintagmă / metaforă, graţie lucrărilor de conexionare polidirecţională: *ontologică* – sau „naturală”, *analogică* – ori „formală”, *convenţională* – sau „de înţelegere”,

contingentă – ori „de alteritate”, *diseminatorie* – sau de „multiplicare” / „autodisipare” etc.

De la programul revoluţionar al simbolismului încoace, lângă problema *simbolurilor consacrate / convenţionale* (*porumbelul* este pentru antichitatea necreştină „iubirea fericită – pasăre a Venerei”: în «Vechiul Testament», desemnează „pacea şi iertarea divină”: în Creştinism, reprezintă „Duhul Sfânt, nemurirea sufletului”: *corbul* «simbolizează gravitatea sau înţelepciunea, dar şi darul profetic – ca pasăre a lui Apollo –, vocea conştiinţei, ca şi moartea ce se apropie; acelaşi simbol poate avea sensuri benefice şi malefice – de ex. *şarpele»;* după simbolica viselor lui Freud, *şarpele* şi *stâlpul «*sunt simboluri falice», în vreme ce *scoica* este «simbolul sexual feminin»; «alături de aceste *simboluri consacrate, devenite convenţionale*, apar necontenit altele, numite *contingente* – Henri Morier –, cele pe care scriitorul le descoperă, conferind o valoare simbolică unui obiect, unui fapt trăit, unei fiinţe sau unei circumstanţe.» – DTL, 402), problemă încă în obiectiv, se pune şi problema *simbolului produs, propriu, proaspăt-născut, inconfundabil şi inalienabil*, ale cărei soluţii („de producţie”) nu se află decât în seama „poeţilor născuţi, nu confecţionaţi”, a veritabilelor genii / talente.

Arhicunoscutul simbol celebru, pur-bacovian, *plumb,* prin funcţionalitea polivalenţei lui lirico-semantic-sincretice neasemuite, poate fi luat drept *etalon* pentru simbologia lirică românească şi chiar pentru modernismul european al secolului al XX-lea. Este *plumbul* bacovian *un simbol de rangul întâi* pentru că a fost îndelung-căutat, cu greutate ales / găsit, de ochiul geniului, apoi, pentru că a fost şlefuit de mâna geniului, în atelierul geniului, nu comandând altor ateliere; celelate simboluri bacoviene, *materia plângând, golul istoric, locuinţa lacustră, amurgul violet, nervul de primăvară, femeia cântând barbar în cafenea, ploaia* etc. sunt de rang secund, terţ etc.; se poate ca peste decenii, „spiritul secolului al XXI-lea” să treacă în „panoul central” al receptării poeziei bacoviene şi alte două simboluri, *plânsul materiei* şi *golul istoric*, alături de *plumb*, dar nu să-l şi înlăture de-acolo.

Programul estetic al simbolismului îşi revendică – dincoace de anul 1880, firește – „figura de stil / semnificaţie” a *simbolului, de unde*

vine şi numele curentului (infra). Dar pentru că poeţii de geniu sunt „contemporani" cu toţi poeţii de acelaşi grad (adică de „gradul cel mai înalt") din toate anotimpurile istoriei literare, G. Bacovia, Mallarmé, Rimbaud ş. a. nu interzic utilizarea simbolului de către nesimbolişti; Eminescu (1850 – 1889), cel mai mare reprezentant al romantismului euro-american, creează / utilizează simboluri de o extraordinară capacitate lirico-semantic-sincretică: *salcâmul* – axis mundi; *codrul* – permanenţa / perenitatea, „înveşnicirea" Dacoromânităţii la Dunăre; *Decebal* – eroismul exemplar; *Dacia / Dochia* – ca spaţiu: Edenul Dunărean; ca personaj mitic: zeitatea abundenţei, belşugului etc.; *Zalmoxis* (Zamolx) – sacrul întreg cosmic din care suntem parte; *Hyperion* (< *hyper-,* „peste" / „deasupra" + *-eon,* „spirit" / *-ens,* „ins, fiinţă") etc.

§ l Simbolism

(cf. fr. *symbolisme*)

Simbolismul este curentul literar considerat între cele mai mari *revoluţii estetico-literare,* constând în (1)*verslibrism* (cultivarea versului liber); (2) *instrumentalism / wagnerianism* (reactivarea muzicii originare din Cuvânt prin intermediul *„corespondenţelor", sinesteziilor, simbolurilor* etc.) şi (3) *conectarea ariei tematice / „motivice" la sfera absolutului, la apoteoză / apogeu*.

În orizontul anului 1880, în Franţa şi în alte ţări europene s-a ivit estetica unui nou curent literar, *simbolismul*, ca reacţie antiparnasiană. „Fiziologul" criticii literare franceze, Albert Thibaudet, sublinia faptul că «simbolismul a obişnuit literatura cu ideea de revoluţie indefinită, cu un blanquism artistic, cu un drept şi o datorie a tineretului care constau în a răsturna generaţia precedentă, în a alerga spre un absolut (…); revoluţia simbolistă, ultima până acum, va fi poate şi ultima în absolut, pentru că a încorporat motivul revoluţiei cronice în starea normală a literaturii.» (TFiz, 485). În România, veritabila propagare a elementelor esteticii simbolismului s-a făcut prin şcoala

macedonskiană de la *Literatorul* (din anul 1880 şi până în anul 1920). Se afirmă că Alexandru Macedonski a fost primul teoretician al simbolismului din Europa. Dup*ă Şcoala Simbolistă Macedonskiană,* s-a remarcat în literatura română din primele trei decenii ale secolului al XX-lea şi a doua şcoală, *Şcoala Erviniană,* a lui Ovid Densusianu, de la revista *Vieaţa Nouă* (1905 – 1925). Simbolismul european a cunoscut şi o culminaţie, în literatura română, prin volumul *Plumb* (1916) de George Bacovia.

§ l Simetrie

(lat. / gr. *symmetria*; cf. fr*. symétrie*)

Prin *simetrie* ca „figură de construcţie" estetico-literară se înţelege aşezarea / dispunerea unor „părţi" (capitole, scene, simboluri, metafore, versuri „voltaice" etc.) „la egală distanţă" faţă de un „centru" / „nucleu", încât să contribuie „economic" la maxima armonizare a elementelor din spaţiul liric, epic, sau dramatic, al unei opere, creând impresia de sfericitate / perfecţiune.

Esteticienii au atras atenţia, de la Aristotel încoace, că reproducerea / redarea de „chipuri" de obiecte, „imitaţia" acestora, se relevă drept „prilej de plăcere": de perimetrul artei ţine şi „plăcerea" produsă de *identitatea aspectuală* descoperită în natură, bineînţeles, de imitat şi ea fiind, de la aripile în zbor ale unui vultur, ale unei vrăbii, ale unui fluture etc., până la dispunerea simetrică a petalelor în „corola de minuni a lumii" (L. Blaga), ori până la simetriile lichide dintr-ale „valurilor mândre generaţii spumegate" (Gr. Alexandrescu), fie în succesiunea lor de pe Olt, de la Cozia, fie de pe Marea Getică / Neagră; «într-o formulă generală – observa şi Eugeniu Speranţia –, „imitaţia" aceasta, sau repetarea unor impresii, care nu e totdeauna datorită intenţiei unui artist, se reduce la ceea ce, geometriceşte, se numeşte: *simetrie*; câteva linii trase la întâmplare cu cerneală pe jumătatea unei foi de hârtie şi apoi calchiată invers pe cealaltă jumătate, va da un fel de figură ornamentală, mai mult ori mai puţin *frumoasă* prin simetria

ei; nu este necesar ca elementele unei simetrii să fie chiar ele frumoaase, ci impresia frumosului decurge din intuiţia simetriei.» (SpPoe, 17 sq.). În mod obişnuit, desemnăm prin *simetrie*, „două figuri spaţiale asemănătoare", cu elementele componente dispuse „invers", ca şi cum se reflectă într-o oglindă; multiplicarea aceleiaşi forme, „fără inversiune", este un alt tip de simetrie; «un acelaşi „motiv", o aceeaşi figură geometrică, regulată sau nu, dar repetată de mai multe ori de-a lungul unei linii ori pe o suprafaţă, poate să dea un aspect ornamental, decorativ, care să înfrumuseţeze de pildă un perete, o mobilă, o urmă, un obiect vestimentar; simetria este, însă, o lege care se aplică în marea generalitate a formelor de viaţă animaală şi, cu prea puţine abateri, chiar într-ale vieţiii vegetale; ea se impune multiform în toată structura anatomică a speciei noastre; mai mult, o regăsim în euritmia proceselor noastre fiziologice, de la respiraţie (…) la alternările dintre sistolă şi diastolă, fără să mai reamintim şi de reeditarea aceloraşi faze de dezvoltare la fiecare individ în decursul întregii lui ontogeneze; (…) chiar dacă, în cerebralitatea noastră, simetria anatomică şi ritmul fiziologic nu pot fi obiect al unei intuiţii directe, chiar dacă nu le simţim nicicum, există în mod necesar o cerinţă, o propensiune inconştientă, fără justificare din ordin intelectual, care totuşi le învăluie într-o atracţie necesară, ne determină pentru ele o preferinţă firească şi le imprimă întotdeauna nuanţa „agreabilului".» (SpPoe, 18). Dar impresionează nu numai simetria formelor vizuale, ori auditive, adică *simetria senzorială,* ci şi simetria din profundele câmpuri psihice / mentale, adică *simetria conceptuală;* «posibilitatea comparaţiei între imaginile mintale a două sau mai multe obiecte distincte face posibil aşa numitul „proces asociativ", proces de „asociaţii de idei"» (SpPoe, 21); simetria conceptuală este antrenată mai ales de funcţia vorbirii / cuvântului (Logosului); «graţie unei intervenţii a imaginaţiei, denumim o imagine printr-un alt termen decât cel care uzual îi este propriu, şi aceasta se petrece şi în baza unei relaţii de asemănare, dar şi datorită altor raporturi; avem de-a face aci cu aşa-numiţii termeni figuraţi; intervenţia termenului figurat face ca imaginile curente să ne apară într-o lumină nouă, plasându-se într-o simetrie de ordin conceptual; cu cât simetrica latură a celor două imagini ţine mai mult de esenţa lor, de o notă mai caracteristică ori mai reliefată, cu atât folosirea termenului

figurat poate să surprindă, să placă, să se impună ca mijloc artistic superior» (SpPoe, 22); la scriitorii / artiştii moderni, simetria conceptuală se extinde la *alegorie*, la *simbol* etc., adică «la mari ansambluri de imagini, de concepte sau de idei, a căror destinaţie nu e în ele înşile, ci în posibilitatea de a sugera gânduri ce n-au fost exprimate direct» *(ibid.).*

Eminescu apelează la simetrie în majoritatea poemelor sale ample, nu numai sub pecetea antitezei, ci şi prin plasarea unor metafore-simbol în „dechiderea" şi în „închiderea" unui poem; în *Scrisoarea I*, al cincilea vers din „deschidere", «Ea din *noaptea amintirii* o vecie-ntreagă scoate / De dureri…», cu metafora-simbol, este „strategic" / „simetric" dispus, în „ecuaţia decadei de aur", drept al zecelea vers din „închiderea" poematică: «Şi din *noaptea amintirii* mii de doruri ea ne scoate; / Amorţită li-i durerea…» etc. Romanele lui Liviu Rebreanu operează cu interesante simetrii conceptual-realiste, sugerând sfera, simbol al perfecţiunii; în „deschiderea" romanului «Ion», *drumul* („întovărăşindu-se cu Someşul, de la Cârlibaba"), în admirabila ecuaţie *drum-râu*, *şi reperele „prevestitor-thanatice"*– Râpele-Dracului, Cişmeaua-Mortului, Pripasul din „scrântitura de coline" etc. – reapar simetric în „închidere": acelaşi *drum* e urmărit tot secvenţial-cinematografic, dar cu „inversă derulare": în «Pădurea Spânzuraţilor», impresionează simetricele scene-simbol: cea a spânzurării ofiţerului ceh, purtător de simbolic nume, Svoboda („libertate"), „în deschidere", şi cea a spânzurării ofiţerului român, Apostol Bologa („apostol" al glasului sângelui de neam ce biruie „spiritul rangului / vasalităţii") din „închidere": şi în literatura secolului al XX-lea, lucrarea estetică a simetriei pare a nu cunoaşte frontiere.

§ Simplocă

Simploca este o repetiţie lexicală constând în combinarea unei anafore cu o epiforă.

În toate genurile se face apel la simplocă: «*Nu vrea să iasă… Nu vreau* să vrea *să iasă…*» (*Apus de Soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea); v. *supra*, anafora / epifora – *era lemnul / mu:* «*…era lemnul* coapsei, *mu; / era lemnul* limbii, *mu; / era lemnul* glotei, vioara-*mu; / era lemnul* peşterii / violate…» *(Odă lemnului, sau cântec pentru elementul mu / TFulg, 94);* sau prin „dublare intensiv-accentuatoare" *(dăltuiesc, dăltuiesc)* şi „anaforă-trident" *(insensibil-insensibil-insensibil):* «Mărgărint-mărgărint, *dăltuiesc, dăltuiesc* / pe liniile de forţă ale marelui tezaur gravitaţional, / după radiografia pânzei de păianjen / de-acolo, de sub streaşina de şindrilă înaripată, / sub lentilele-aburite-ale Atoatenfloritorului; / *dăltuiesc, dăltuiesc* şi moartea din oase, / *insensibil,* printre zâne cu amfore smălţuite în creştet, / *insensibil,* între norii seminţelor de mac din culturile noi, / *insensibil,* sub meşele aurind, fluturate de peşteri, / atent doar la acul hieroglifei – de grangur ciugulită –, / acul în care păianjenul pus-a fir, / împlântându-l în osia roţii cereşti, de safir…!» (*Sculptor împotriva morţii…* / TVerb, 52*).*

§ Sincretism

(cf. fr. *syncrétisme*)

Prin *sincretism* se înţelege fie „colaborarea artelor şi ştiinţelor tradiţionale", într-un complex act folcloric, „realizând, sau „re-editând" un „produs" ca „întreg sacru", cu conexiuni mitice (v. *supra* – folclor literar / caracter sincretic), fie „cooperarea a două sau mai multe coduri şi enunţarea simultană a aceluiaşi mesaj", ca, de pildă, în caligramă *(supra)*, în film etc.

§ l Sincronism

(cf. fr. *syncronisme* < gr. *syn-,* „împreună" + -*chronos*, „timp")

Syncronismul desemnează proprietatea a două sau a mai multor

fenomene culturale / civilizatorii (curente literare, ideologice, mişcări, şcoli etc.) de a se produce, de a se manifesta în acelaşi timp, în ţări, în spaţii diferite.

În cultura / civilizaţia română, prin *sincronism*, sau *teoria sincronismului*, se înţelege *teoria lui E. Lovinescu*, lansată între anii 1924 şi 1929, prin lucrările «Istoria civilizaţiei române moderne» (vol. I – III, 1925 / 1925) şi «Istoria literaturii române contemporane» (vol. I – VI, 1926 – 1929), *potrivit căreia cultura / civilizaţia unui popor se dezvoltă în interdependenţă cu civilizaţiile / culturile celorlalte ţări de pe un continent, graţie mijloacelor de comunicare şi capacităţilor de imitare / adaptare la nou, la progres, în „spiritul veacului", «un „saeculum", care determină aceeaşi configuraţie a culturilor pe toate meridianele»* (DTL, 406).

E. Lovinescu a lansat în acelaşi timp cu *teoria sincronismului* şi *teoria mutaţiei valorilor estetice (supra).* În ceea ce priveşte *teoria sincronismului,* aceasta nu înseamnă *adaptare întâmplătoare* la ritmul culturii europene moderne, ci *trăire «în acelaşi spaţiu sufletesc»*. Lovinescu a pledat împotriva închistării în tradiţionalism, declarându-se partizan al inovaţiei în armonie cu tradiţia şi cu indiscutabilul caracter naţional, căci numai dacă eşti profund naţional poţi fi şi universal. Influenţele / „sincronizările" nu pot suprima vreodată fondul etnic, deoarece integrarea în tendinţa generală a culturii moderne se realizează numai prin ceea ce este specific. Expusă în «Istoria civilizaţiei române moderne», *teoria sincronismului* se relevă drept „preludiu teoretic" al «Istoriei literaturii române contemporane», privind primul sfert al secolului al XX-lea. Potrivit concepţiei sale „moderniste", E. Lovinescu ne încredinţează: «Cum nu reprezintă valori absolute, ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platoniciene, ci în mobilitatea ei; nu există o ştiinţă a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportare la un imutabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruenţa tuturor factorilor sufleteşti ce i-au determinat stilul». E. Lovinescu a militat pentru eliberarea *esteticului* de sub „tutela" *etnicului* iorghist-sămănătorist şi a *socialului* poporanist-ibrăilenist. E. Lovinescu a atras atenţia şi asupra existenţei

unui *sincronism al tradiționalismului*. În procesul de sincronizare a culturii / civilizației române, ideile, „formele" european-occidentale, altoindu-se pe trunchiul autohtonismului, au declanșat revoluționarea structurilor, adică a fondului, ducând la *mutații estetice*. Desigur, *teoria mutației valorilor estetice* justifică așa-zisele „salturi în literatură": „înrâuririle externe", „influențele" sunt absolut necesare dacă, exercitându-se asupra elementelor autohtone, nu le anihilează / distrug, ci operează catalitic întru înregistrarea progresului dintr-o arie culturală / civilizatorie. Lansând *teoria sincronismului* și *teoria mutației valorilor estetice*, E. Lovinescu a avut în obiectiv scoaterea culturii române interbelice „dintr-o inerție periculoasă" (considerând că „formele" împrumutate „consolidează fondul"), „construcția" prezentului pentru un viitor „cert": «Ne iubim strămoșii, ne iubim însă și strănepoții: nu suntem numai punctul ultim al unei linii de generații, ce se pierde în trecut, ci și punctul de plecare al generațiilor ce vor veni la lumină; nu suntem numai strănepoții încărcați de povara veacurilor, ci și strămoșii virtuali ai strănepoților târzii; obligațiile față de viitor depășesc pe cele față de trecut».

Pentru perioada literaturii române interbelice, E. Lovinescu, autorul teoriilor sincronismului și mutației valorilor estetice, ilustrează un rol similar cu cel al lui Titu Maiorescu din perioada anterioară; după cum ne încredințează și G. Călinescu, «genul prin care, după 1919, s-a relevat personalitatea lui E. Lovinescu este polemica; el e într-adevăr un polemist mare, ca și Titu Maiorescu, discontinuu ca și acela. (…) Ceea ce este *Beția de cuvinte* la Maiorescu reprezintă la Lovinescu *Procopovici sau meritul de a nu fi scris nimic* (…); talentul de critic al lui E. Lovinescu și-a desfăcut floarea abia cu apariția poeziei noi; (…) Ion Barbu e prezentat sub semnul lui Anton Pann: „Plecat de la *Sburătorul*, d. I. Barbu a evadat din această poezie cosmică, frenetică, cu largi volute de piatră aruncate peste ape spumegânde, saturată de reminiscențe clasice; a judecat-o, probabil, retorică și factice; filonul noii sale inspirații n-a mai pornit nici din rocă, nici din mitologia clasică *(Pentru marile Eleusine, Ixion, Dioniziacă, Pitagora* etc.), nici din Hérédia, nici din Nietzsche, ci din stratul băștinaș al unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a

fost Anton Pann. (…)”» (CILR, 803 sqq.).

Modernismul lovinescian promovează autohtonismul, inspiraţia din realităţile naţionale dătătoare de valoare estetico-literară de talie universală: «Acestei inspiraţii îi răspunde, desigur, o nouă ideologie şi chiar atitudine: Orientul învinge Occidentul; inspiraţia trebuie să izvorască din realităţi naţionale şi nu din influenţe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dionisiacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez (…) Dar nici la această „manieră” pitorească şi orientală, plină de sevă folcloristică, poetul nu s-a oprit mult, ci a ancorat în formula ermetică a *Jocului secund*, al doilea promontoriu al modernismului liric românesc, cel dintâi fiind poezia lui Tudor Arghezi, ce nu-şi răspund numai prin valoare sau putere de contagiune literară, ci şi prin tendinţele lor contrare.» (LScr, 6, 161).

De fapt, *modernismul* promovat de E. Lovinescu – la cenaclul şi prin revista *Sburătorul* – a însemnat „avangardism” adânc ancorat în realităţile naţionale, capabil să producă noi, profund-originale valori estetico-literare de talie universală; în acest spirit grăieşte şi *capitolul Modernismul (1. Mişcarea ideologică – Sburătorul / Contimporanul)* din *Istoria literaturii române contemporane:* «Fără a fi pornit sub auspiciile unei formule unice şi cu forţe tinere şi revoluţionare, ci în intenţia unei acţiuni de armonizare, printr-o selecţionare prudentă şi cu forţe mature şi încercate (L. Rebreanu, D. Nanu, Caton Teodorian, N. Davidescu, Victor Eftimiu, Elena Farago ş. a.), apărut la 19 aprilie 1919, *Sburătorul* şi-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era şi firesc, şi al stimulării noilor energii literare. În intenţia urmărită metodic de a descoperi talente şi de a pune în lumină pe cele nu încă îndeajuns de afirmate stă acţiunea lui principală, cu efecte cu atât mai incontestabile, cu cât, în afară de *Convorbiri literare* şi *Sămănătorul,* în prima fază a existenţei lor, nici o revistă n-a trezit atâtea energii noi, aşa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creaţiunea exclusivă a *Sburătorului* (Hortensia Papadat-Bengescu, I. Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, T. Vianu, F. Aderca, M. Celarianu, Ticu Archip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stolnicu, I.

Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda ş. a. … iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Şuluţiu, Dan Petraşincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Şerban, Ieronim Şerbu, Al. Robot ş. a. … forţele literaturii de mâine).» (LScr, 6, 52). *Şcoala modernismului sburătoresc* este astfel evidenţiată: «Trezirea atâtor energii literare, într-un spaţiu de timp relativ mic, n-ar fi fost cu putinţă numai prin apariţia, intermitentă şi ea, a revistei, dacă n-ar fi fost ajutată de sforţările unui cerc literar, a cărui activitate de aproape douăzeci de ani s-a desfăşurat şi se desfăşoară încă în planul esteticului, în deosebire de alte mişcări cu preocupări etice şi naţionale şi al modernismului dirijat.» (LScr, 6, 53).

„Modernismul teoretic" lovinescian este în realitate *avangardism bine temperat:* «„Modernismul" lui E. Lovinescu şi al *Sburătorului* a fost însă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială – prin care criticul arăta bunăvoinţă principială faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară. El n-a pornit însă dintr-o necesitate temperamentală de revoluţie, înfrânat fiind şi de o cultură clasică şi de inhibiţia firească oricărui critic. Adevăratele revoluţii nu le fac decât artiştii. Iată pentru ce modernismul de avangardă şi experimental a fost susţinut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e *Contimporanul* (1923) poetului I. Vinea, care atâţia ani a reprezentat avangardismul în literatură, ca şi în artele plastice, prin sforţarea cea mai susţinută din câte am avut, precum şi alte reviste mai sporadice, ca *Integral, 75 H. P., Punct, Unu* etc. – consecinţe fatale ale sincronismului mişcării literaturii universale, ce au experimentat şi la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul – adică formele extreme ale modernismului apusean.» (LScr, 6, 53).

§ Sinecdocă

(cf. fr. *synecdoque* < gr. *synekdoche,* „cuprindere la un loc")

Sinecdoca este figura de stil în care se substituie: (1) întregul prin

parte, (2) pluralul prin singular, (3) obiectul prin materialul din care este confecţionat, (4) genul prin specie etc., sau invers.

(1) „Fum", „pânză", „catarg" părţile desemnează întregul: corăbiile, vapoarele, în «Marină estivală» de Ion Minulescu: *În port nici un vapor / Şi-n larg, / Nici fum, nici pânză, nici catarg. (2) „Iobagul" din eminescianul vers, Bolliac cânta iobagul şi-a lui lanţuri de aramă* («Epigonii»), în lucrarea sinecdocăi, substituie pluralul / genul, adică *ţărănimea, clasa iobăgimii* din Principatele Valahe ale Evului Mediu, prin singularul / specia: *iobag*. (3) În versul: *Şi-acum, bărbaţi, un fier şi-un scut!,* George Coşbuc apelează de asemenea la sinecdocă, substituindu-se obiectul – *sabia / armele de război* prin materialul din care este / sunt confecţionat(e): *fierul*.

§ l Sinestezie

(cf. fr. *synesthésie* < gr. *syn*-, „cu" + -*aisthesis*, „senzaţie")

Sinesteziile sunt procedee / deziderate estetic-simboliste prin care corespondenţele se relevă pe nivelul vocalelor / consoanelor ce se încearcă într-o înfăşurare cromatic-sincretic-semantică, ori vizual-senzorială (cu toate organele de simţ „conlucrând" / „colaborând"), împingând şi menţinând orizontul receptării în tangenţă la paradoxurile lumii.

După cum subliniază şi Mircea Scarlat, în *Istoria poeziei româneşti,* sugestia este pentru simbolişti un mijloc «prin care semnificatul poeziei încetează de a mai fi explicit, transformându-se într-o sumă de latenţe» (ScIst, III, 53); prin programul estetic-simbolist, denotaţia este evitată, «efortul poetului mergând în direcţia înmulţirii conotaţiilor posibile» *(ibid.)*; eforturile simboliste de sporire a corolei conotaţiilor duce la descoperirea sinesteziilor. Un mare poet simbolist francez, Arthur Rimbaud (1854 – 1891), din „a doua promoţie simbolistă", în sonetul *Voyelles / Vocale*, preia ideea baudelaireană a analogiilor de prin „pădurile de simboluri" (v. *supra* – corespondenţe) şi proiectează registrul sinesteziilor de la nivelul

semnificanţilor la nivelul vocalelor: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, // Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et de tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; // U, cycles, vibrements divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, pais des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; // O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / – O l'Oméga, rayon violet des Ses Yeux!* (RAnth, I, 451 / RŒ, 148 sq.) Ţ *A negru, E alb, I roşu, U verde, O de-azur, / Latentele obârşii vi le voi spune-odată: / A, golf de umbră, chingă păroasă-ntunecată / A muştelor lipite de-un hoit, jur-împrejur; // E, pânză, abur candid, umbrelă-nfiorată, / Lănci de gheţari hieratici, şi spiţe de-un alb pur; / I, purpuri, sânge, râsul unei frumoase guri / Cuprinsă de mânie, sau de căinţă brată; // U cicluri, frământare a verzilor talazuri, / Adâncă pace-a turmei ce paşte pe izlazuri, / Şi-a urmelor săpate pe frunţi de alchimie; // O, trâmbiţă supremă cu ţipătul ciudat, / Tăceri pe care Îngeri şi Aştri le străbat / – Omega, licăr vânăt ce-n ochii Ei învie!* (traducere: Petre Solomon). Desigur, orice tălmăcire a sonetului nu poate cuprinde forţa expresiv-sinestezică a originalului, ca în exemplul: *I, pourpres, sang craché… / I,-mpurpuratul, sânge scuipat…* – ceea ce, în puterea sinestezică dintâi a textului francez şi în cea a tălmăcirii „literale", fără a ne lăsa încorsetaţi în catren, antrenează în receptor nu numai cromatismul, *roşul / împurpuratul sânge,* adică vizualul, ci şi olfactivul, *gustul sângelui scuipat,* fie de la o extracţie efectuată la stomatolog, fie de la un scandal ce s-a lăsat cu o rupere de dinţi, fie de la un tuberculos ce-şi „scuipă plămânii" etc.

În *Sonuri şi culori,* un poet simbolist român, Mircea Demetriade (1861 – 1914), se încearcă neconvingător într-o „replică" la sonetul semnat de Arthur Rimbaud: *Alb A; E gri; I roşu, un cer de asfinţire, / Albastru O, imensul în lacuri oglindit…*

Deosebit de interesante sunt şi corespondenţele / sinesteziile în poezia română, de la Eminescu încoace (marele romantic european –

cel din *Memento mori,* din *Odă – în metru antic* etc., fiind atent la dinamica poeziei franceze parnasiene şi simboliste, cum, de altfel, şi Vasile Alecsandri, cel din *Pasteluri* etc.): *Cântăreţ e uraganul pentru lupta care arde, / Bolta lirei lui e cerul, stâlpi de nori sunt a lui coarde, / Vânturând stelele roşii prin argintul neguros…;* sau: *…se năruie văzduhul de-al săgeţilor vărsat…* (M. Eminescu, «Memento mori»; *vărsat* – „variolă" / „pojar" – cf. TEm, 78 sqq.); *Veniţi: privighetoarea cântă şi liliacul e-nflorit.* (Al. Macedonski, «Noaptea de mai»); *De-atâtea nopţi aud plouând, / Aud materia plângând…;* sau: *O pictură parfumată cu vibrări de violet.* (G. Bacovia, «Lacustră» / «Nervi de primăvară»); şi un complex sinestezic „tălmăcindu-se" în *limita tragic-existenţială* a *ens*-ului uman: *Rănite-s păsările-n ghimpi stelari, în frigul / abisului sălbatic. Din apele incerte, / din grâu sfinţit pe rouă de sub amiaza lăncii, / noi le hrănim, Cuvinte, cu untdelemn le ungem / pe răni şi pe lumină, pe tulburatul câmp / surpat în timpurie luptă cu verde verticală – / o baie-a naşterii la infinit sedusă / când păsări aburesc pe dedesubtul gheţii.;* sau: *Văd lunguindu-se azi mierea ta, Cuvinte, / şi zilelor cum orele le-ntinzi…* (I. P. Tatomirescu, *Încântece,* 1979 – «Sobor, 30 / 31» – TÎnc, 55) etc. Din estetica simbolismului, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, prin generaţia *Labiş-Stănescu-Sorescu,* dezideratul corespondenţelor / sinesteziilor a fost preluat de *paradoxism, în* revoluţia *semnificantului* împotriva *semnificatului,* şi dus în *necuvinte / ne-Cuvânt*.

§ Sintagmă

(cf. fr. *syntagme*)

Sintagma desemnează un soi de „cuvânt compus" cu o mai proaspătă / recentă îmbinare între „elementele formante", relevându-se, desigur, într-o unitate semantico-sintactică „stabilă", rezultată din două sau mai multe „cuvinte" între care există raporturi de subordonare, în combinarea elementelor consecutive dobândirea valorii făcându-se prin „opoziţia" faţă de precedentul şi faţă de următorul, mergându-se, graţie „metonimizării" / „sinecdocizării",

până la „înrăzărirea” lor în „unităţi poetice” alcătuitoare de mesaje lirice (autoanihilarea acestui „statut” fiindu-i impusă de „gradul de uzură”).

Conceptul se ilustrează prin: Academia Dacoromână din Bucureşti, Agenţia de Formare şi Ocupare Profesională Timişoara, *agenţie de voiaj / spionaj, agent diplomatic, băgător de seamă,* Camera de Comerţ şi Industrie, Colegiul de Institutori, Colegiul de Măiestrie Sportivă, Colegiul Româno-Grec de Turism, Compania de Inginerie în Acţionări Electrice, Compania Naţională Apele Române S. A., *Dalbul-de-Pribeag, deschizător de drumuri,* Facultatea de Calculatoare şi Informatică Aplicată, Facultatea de Filologie, Facultatea de Litere, Filosofie şi Istorie, Facultatea de Management în Producţie şi Transporturi, Ministerul Apărării Naţionale, Ministerul Muncii şi Protecţiei Sociale, *ministru de externe,* Oficiul Judeţean pentru Protecţia Consumatorului Timiş, *om de ştiinţă, Şcoala Iluminist-Valahă Antihabsburgică Ardeleană,* Şcola Iluminist-Valahă Sud-Dunăreană Antiotomană de la Moscopole, *tăietor de frunze la câini, Ţara-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte,* Uniunea Scriitorilor din România, Universitatea Creştină Dimitrie Cantemir etc.

§ Sonet

(cf. fr. *sonnet*)

Sonetul este poezia cu formă fixă alcătuită din 14 versuri în măsura 11 (endecasilab), structurându-se în două catrene şi în două terţete, având rimele dispuse după schema: a-b-b-a // b-a-a-b// c-d-c // d-c-d.

La provensali, prin *sonnet* se înţelegea un text recitat sau cântat (viersuit) cu acompaniament instrumental. În spaniolă, în italiană şi în română, măsura clasică a versului de sonet este endecasilabul; în franceză este preferat alexandrinul (12 silabe); în engleză, decasilabul. Regula sonetului mai cere ca în text să nu se repete vreun cuvânt (exceptând, desigur, auxiliarele, prepoziţiile, conjuncţiile) şi ultimul

vers să se constituie într-o „memorabilă maximă”.

Primul sonet românesc, sub semnătura lui Gh. Asachi, a văzut lumina tiparului în anul 1821. Până în prezent, istoria literaturii noastre a înregistrat câteva sute de autori de sonete memorabile (după Gh. Cardaş – *Cartea sonetelor româneşti,* 1933 –, «în prima perioadă, de 120 de ani, aproape 200 de poeţi români scriseseră sonete» – DTL, 412): Alecsandri, Eminescu (31 de sonete – cf. ESon, 29 sqq.), Macedonski, Bacovia, Blaga, Barbu ş. a. În literatura română, există şi sonete care se abat de la schema clasică, „inovaţiile” constând, fie într-o altă dispunere strofică, fie într-o altă schemă a rimelor, fie în altă măsură (decasilab, dodecasilab / alexandrin) etc. Vasile Voiculescu a scris între anii 1954 şi 1958 cele nouăzeci de sonete celebre, publicate sub titlul: *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de V. V.* «Sonetul *CLXXXIII*», de Vasile Voiculescu, de pildă, are versurile dispuse „monostrofic”, penultimul şi ultimul detaşându-se uşor spre dreapta, în măsura 14 şi în următoarea „schemă de rime”: *a-b-a-b-c-d-c-d-e-f-e-f-g-g*. Anghel Dumbrăveanu a publicat în 1999, volumul de poeme, *O ireală bucurie de-a aştepta,* unde, în ciclul secund, *Regimul unei himere,* alcătuit din *douăzeci şi cinci de sonete,* cultivă un tipar original: este păstrat numărul de 14 versuri din sonet; în unele sonete întâlnim măsura 10 / 11, într-altele, măsura 15 / 16, ori chiar 17 / 18; strofic, cele 14 versuri sunt dispuse astfel: (I) catren – rime îmbrăţişate: *a-b-b-a;* (II) catren – rime îmbrăţişate: *c-d-d-c;* (III) *„monostih” / „vers-voltaic*”, independent / singur, care preia toată „încărcătura lirico-semantic-sincretică” din primele două catrene; poate fi vers în întregime nou, poate fi emistih nou şi emistih preluat din versul cel mai expresiv din primele două catrene, poate fi, deseori, reluat / „laitmotiv”, al patrulea vers din primul catren; acest *vers-voltaicizator* poate rima cu oricare vers din cele două catrene anterioare (*a* / sau *b* / ori *c* / *d*); (IV) catren – rime îmbrăţişate: *e-f-f-e;* (V) „monostih” voltaicizator, fie din catrenul anterior (al treilea catren), fie vers integral-nou ca „vers-sinteză” pentru cele trei catrene, dar rimând în *e* sau în *f;* există o dominantă ritmică iambică în sonetele dumbrăveniene, dar, în general, ritmurile se asociază / armonizează în funcţie de relieful sufletesc al fiecărui

stih. Ilustrăm această formulă nouă prin sonetul ce dă titlul întregului ciclu, «Regimul unei himere»: (I) *Suntem într-o vreme socială de spasmofilie* (m-l6; a) / *ispitiţi să ne hrănim cu cozi de comete* (m-l3; b) / *O ceaşcă de cer azuriu ar putea să te-mbete* (m-l5; b) / *Aseară s-a stins de singurătate o speranţă mlădie* (m-l8; a) // (II) *În oraş bântuie un zvon prerafaelit* (m-l3; c) / *Cei ce se-nchinau unor prozodii sunt tot mai puţini* (m-l5; d) / *Într-un amurg a fost să fie o adunare de crini* (m-l6; d) / *să ceară dreptul la zbor dar n-au mai venit* (m-l2; c) // (III) *Într-un amurg a fost să fie o adunare de crini* (m-l6; d) // (IV) *Evenimente stranii o goană dementă* (m-l3; e) / *Unii şi-ar însuşi ţări oceane sau astre* (m-l3; f) / *Naivii se mulţumesc în regimul privirii albastre* (m-l7; f) / *a unei himere cu aripi de soare şi mentă* (m-l5; e) // (V) *când trece ea sacerdotal peste vârfuri alpestre* (m-l5; f).

În *Convorbiri literare* – numărul revistei apărut la 1 octombrie 1879 –, alături de alte două sonete *(«I – Afară-i toamnă…»; «II – Sunt ani la mijloc…»),* alături de poemele: «*Freamăt de codru», «Revedere»* (ambele elaborate în «momentul *Câmpul Cerbului*»), «*Despărţire»* şi «*Foaia veştedă»* (ultimul, *după N. Lenau* – poet romantic de limbă germană, originar din România – Banat), a fost publicat şi *Sonet III – Când însuşi glasul…* Mihai Eminescu a răspuns prin acest ciclu poematic unor «cereri repetate ale redactorului răspunzător» de la *Convorbiri literare*, Iacob Negruzzi (al doilea fiul al lui Costache Negruzzi), membru fondator al societăţii literare *Junimea*, genialul poet fiind destul de parcimonios în ceea ce priveşte încredinţarea operei sale lirice spre difuzare în presa vremii.

Cele 14 versuri ale poeziei sunt dispuse astfel în tiparul „de bronz" al sonetului:

I -1 (catren)

Când însuşi glasul gândurilor tace, (măsura / m: 11) a

Mă-ngână cântul unei dulci evlavii – (-avii) b-l

Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei? (-a-vei) b-2

Din neguri reci plutind te vei desface? (-ace) a

II – 2 (catren)

Puterea nopţii blând însenina-vei (m: 11) b-2

Cu ochii mari şi purtători de pace? (m: 11) a

Răsai din umbra vremilor încoace, (m: 11) a

Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii! (m: 11) b-l

I – 3 (terţină / terţet)

Cobori încet… aproape, mai aproape, (m: 11) c

Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă, (m: 11) d

A ta iubire c-un suspin arat-o, (-rat-o) e

II – 4 (terţină)

Cu geana ta m-atinge pe pleoape (-oape) c

Să simt fiorii strângerii în braţă (-aţă) d

Pe veci pierduto, vecinic adorato! (m: 11) e

(în ceea ce priveşte ritmul, „dominant" este *iambul:*

_ Ø_ / _ Ø_ / _ Ø_ / _ Ø / _ Ø_ / _).

Dacă, între speciile genului liric, *doina* – şi îndeosebi *doina de dor* – «ca produs de-o transparenţă desăvârşită» – după cum sublinia Lucian Blaga în *Trilogia culturii (Spaţiul mioritic)* –, în care se oglindeşte un spaţiu-matrice, «un orizont spaţial cu totul aparte», în care se exprimă «melancolia, nici prea grea, nici prea uşoară, a unui suflet care suie şi coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăşi şi iarăşi, sau *dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii, şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal şi încă un deal*, sau duioşia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-şi are suişul şi coborâşul, înălţările şi cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton şi fără sfârşit» (BTC, 124 sq.; s.n.), atunci sonetul *Când însuşi glasul*… de M. Eminescu nu poate fi altceva decât o superbă doină (de „dor", „cultă" aşadar – specie lirică bogat ilustrată în literatura română, nu numai în folclorul literar, ci şi în poezia „nemuritorilor" noştri, de la Niceta Remesianu şi Dosoftei, până la

Lucian Blaga, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ş. a.).

În catrenul prim (I – 1), Eminescu, neasemuit „nepot" al lui Orfeu («fiul regelui mitic pelasgo-daco-thrac / valah, sau arhaic-dacoromân, Oiagru, dintre Dunăre şi Hemus»), surprinde «protagonistul liric» al textului în *sanctuarul cunoaşterii / iubirii*, sub peceţile de aur ale Soarelui-Moş (Tatăl-Cer / Samasua, Samoş), ori ale Soarelui-Tânăr / Războinic (So-Ares / „Sol Invictus"). Chemarea protagonistului liric, a Poetului ca Demiurg, ca „ziditor" în Fiinţă, prin nuntirea *jumătăţii* în mirabilul *întreg*, nu se declanşează întâmplător, ci într-o anumită unitate spaţio-temporală interioară, în sine şi pentru sine, atunci când în „sfera" de gânduri tace „glasul" şi când «îngână gândul unei dulci evlavii». Este „momentul" revelaţiei sacre („ora de iubire") la Poetul-epopt în *Orfism* – aspect sud-thracic al *Zalmoxianismului*. Vectorizarea semantică la „sanctuarul iubirii" se produce „în spaţiul îngânării" cântului / versetului unei „dulci evlavii" (aici, cu sensul de „mlădios-înălţătoare", sau de „cucernicie" religioasă dovedită numai de marii preoţi-munţi-mioritici, în cazul de faţă, de „preoţi ai iubirii", ai lui Eros). Intensitatea *dorului* din *doina-sonet* vine dintr-o stare „cosmică" a suflet-potenţialităţii. Chemarea protagonistului liric („a Poetului") reverberează o *hierogamie*, amintind nunţile primordiale ale unor *Izanagi – Izanami* (la niponi), *Fu Xi – Nü Wa* (la chinezi), *Samasua / Samoş (Soarele-Moş / Tatăl-Cer) – Dakia / Dochia* (la strămoşii noştri Pelasgo-Thraco-Daci / Valahi, sau Dacoromâni arhaici). *El,* protagonistul-liric / Poetul, aparţine principiului energetic masculin, Yangul-tânăr (So-Ares), şi *Ea* („veşnic-adorata", Sora-Soarelui, Cunoaşterea, Mireasa Lumii), desigur, principiului energetic feminin, Yinul-tânăr («materia imperfectă», «întunericul» / «genunea neîncreţită», ceea ce este „rece", „pasivitatea" universală): «din neguri reci plutind te vei desface…». Spre această «hierogamie zalmoxiană» trimite şi «îngânarea» rimelor din catrene (Maiorescu, în *Eminescu şi poeziile lui*, certifică astfel de rime măiastre): *a-b1 / b2* (*-ace:* «t*ace*», «des*face*», «p*ace*», «înco*ace*» / *-avii:* «evl*avii*» / «aş*a vii*» – substantiv / adverb-modal + verb ind. prez., pers. a II-a sg.; adverbul comparativ-modal are menirea de „a îmblânzi", în rima compusă, „duritatea" acţiunii temporal-prezente, în concordanţă cu enunţul

„comparativ”: «ca-n vis…»; *-a-vei* – rima compusă este obţinută prin inversarea auxiliarului potenţial în formă verbală de interogativ-”imediat-viitor”: «asculta-vei / însenina-vei…?»; „îngânarea” projetează „efecte” aliterant-semantic-sincretice: *avi-ave* – în latină, *avis*, „pasăre”: «secundis, bonis, avibus»; «avi mala / avibus sinistris»; ablativ sing.: *ave / avi; ave!* este formulă de salut roman / daco-roman: „fii sănătos!” – ceea ce s-ar tălmăci printr-un „salut Păsării / Zborului!”). „Îngânarea” eminesciană, antrenând „plânsul” bacovian al materiei – peste decenii –, se rezolvă la nivelul textului atât prin „dominanta ritmică iambică” („deraierile” ritmice – prin trohei, peoni, coriambi etc. – sunt bine „exploatate”, textul căpătând astfel, la rostire / scandare, forţă muzicală, „unduire magică”), „dominantă” solicitată de starea sufletească, de *starea de dor*, cât şi prin aliteraţie, prin reluarea grupului bisonor, alcătuit din vocala medială închisă, *î / â,* urmată de oclusiva nazală, *n,* în cinci din primele şapte cuvinte ale sonetului: «C*â*nd *în*suşi glasul g*â*ndurilor tace, / m*ă*-ngână c*â*ntul…» etc.

Poetul cunoaşte *puterea vorbei, forţa Cuvântului de la „începuturi*”, când „rostitul” / „glăsuitul” se întrupa după voinţa Glăsuitorului, fie în cuvântător, fie în necuvântător. Ca *homo creator*, Poetul „cheamă” (şi închipuindu-ne un lucru, îndată respectivul lucru este *mai mult decât înainte* de a ni-l fi imaginat – după cum ne încredinţează şi William James – *apud* DCech, 205 sq.), *„îşi cheamă” Jumătatea, îşi rosteşte Jumătatea*, cea de la „intervenţia chirurgicală” a zeilor invidioşi pe *Androgin* (cf. PB, 189-d / 192-a, p. 36 sqq.), cea cu care poate alcătui *unitatea sacră, întregul*. Dar se iveşte îndoiala în *puterea vorbei de la începuturi* şi Ea, Iubita, „Jumătatea de Aur”, trebuie *să se desfacă* („*desfacă*” – NC, 271), din Yin, «din neguri reci», ca în perechea sacră, primordială. Catrenul secund preia gradata interogaţie-dubitaţie-”ecou” din primul catren, ambele strofe derulându-se sub pecetea spaţialităţii (lui Eminescu nu îi era străină doctrina Zalmoxianismului, nici cea „orfico-pythagoreică”, privitoare la *număr*, la „primele patru conducătoare” ce se însumează în „decada de aur”). Prin *puterea Cuvântului* („chemarea” Jumătăţii), dacă va fi ascultată / receptată *ruga / chemarea* protagonistului liric (a Poetului),

Ea, Iubita (Cunoaşterea / Sora Soarelui, a Lumii Mireasă), «se des-face» din Genune, adică prinde „contur" / „corporalitate" şi, «cu ochii mari şi purtători de pace», urmează să însenineze „puterea nopţii", spre nouă nuntă / hierogamie, edenic, într-o spaţio-temporalitate sacră aidoma celei de dinaintea căderii în păcat a perechii din rai. Al treilea vers din catrenul secund stă sub semnul imperativului: «răsai din umbra vremilor încoace…», adică din timpul primordial, „petrecut împreună". Răsărirea *Ei* „încoace", spre / în „timpul prezent", angajează finala: «ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!» (comparaţia tranzitivă atenuează imperaţia / imperativitatea). Realitatea „primordială", din timpul T1, devine vis („viaţa e vis" – Pedro Calderon de la Barca, 1600 – 1681) în timpul secund T2, sau în „prezentul de sanctuar" al eroului „central". Terţina întâi surprinde „puterea smulgerii" din spaţio-temporalitatea oniric-romantică „de geneză", întru nuntire / hierogamie, şi proiectarea *(pro-jetarea)* cuplului edenic-pur *EL (Adam)-EA (Eva)* în temporalitatea activ-prezentă şi întru corporalitate / real. O *dinamică logică* sublimă *a contradictoriului* (cf. LL, 297) dobândeşte „realitatea din vis", care „repetă" – în cazul de faţă – „realitatea perechii sacre / primordiale". „Plonjarea" în realitatea imediată, în „prezentul receptorului", este parcă „filmată cu încetinitorul": «cobori încet… aproape, mai aproape…». Paşii celeşti, serafici, ai Iubitei anulează distanţele „cosmice", din „aproape" în „mai aproape" (valoarea stilistică este obţinută în „repetiţie" prin „saltul" de la pozitivul adverbului la comparativul de superioritate ale aceluiaşi adverb); terţina secundă oglindeşte magia atingerii / „contopirii": «cu geana ta m-atinge pe pleoape, / să simt fiorii strângerii în braţă…» (în 1879, substantivul *ple-oa-pe* era „rostit trisilabic"). Totuşi, aidoma Sorei Soarelui (Absoluta Cunoaştere), „cea peţită des şi nedobândită", asemenea Eurydikei lui Orfeu, *Iubita* din sonetul eminescian *(femeia / Eva de dinaintea căderii perechii edenice în păcat – constantă a poeziei lui Eminescu din aria tematică «a naturii şi erosului»)*, nu neapărat «copie imperfectă a unui prototip nerealizabil» (MCr, II, 262), îl determină pe protagonistul liric a rosti, dintre „telurice limite", sfâşietorul stih final: «pe veci pierduto, vecinic adorato!» – un *ave!* spus – poate – unei măiastre ca dintr-un vârf de brâncuşiană *Coloană a Credinţei fără Sfârşit*…

§ Spaţiu mioritic

Spaţiul mioritic este doua parte a *Trilogiei culturii* de Lucian Blaga – parte publicată în anul 1936, după «Orizont şi stil» (1935) şi înainte de «Geneza metaforei şi sensul culturii» (1937) –, parte în care se relevă şi *conceptul de* spaţiu mioritic *drept spaţiu-matrice, sau «orizont spaţial inconştient», «substrat spiritual al creaţiilor anonime ale culturii populare româneşti», «orizont spaţial cu care se simte solidar ancestralul suflet românesc», «spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului», destin care «aici nu e simţit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare», destin care «nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri şi posibilităţi de expansiune, care aşa de uşor duce la tragicul hybris», destin care are «indefinite dealuri şi văi», «destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai şi sfârşeşte pe plai»* (BTc, 125).

§ Stil

(lat. *stylus,* „condei, compoziţie": cf. fr. *style*)

Stilul desemnează totalitatea particularităţilor fonetice, lexicale, morfologice, sintactice şi topice, cât şi ansamblul procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală şi scrisă.

Ştiinţa care are ca obiect de cercetare *stilul* se numeşte *stilistică.* Are mai multe ramuri: *stilistica literară,* care se ocupă de stilurile beletristicii, *stilistica funcţională,* care cercetează teoriile mesajelor, *stilistica lingvistică* – având ca domeniu predilect „comunicarea uzuală" – etc.

Stilul individual desemnează *totalitatea particularităţilor fonetice, lexicale, morfologice, sintactice şi topice, cât şi ansamblul procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală şi scrisă – de la un singur*

vorbitor, întrucât, după o maximă a lui Buffon, «le styl c'est l'homme-même». *Stilul individual* se rafinează de la simplul vorbitor de pe ogor, din uzină, ori de pe trotuar, până la stilul individual al academicianului, al universitarului, ori al scriitorului (considerat a reprezenta treapta cea mai înaltă a silului individual, „vârful piramidei" stilurilor individuale).

Tudor Vianu definea stilul ca fiind «expresia unei individualităţi». Manualele definesc stilul drept *ansamblu de mijloace folosite în scopul de a obţine efecte artistice;* desigur, se referă în primul rând la stilul scriitorilor, actorilor şi al altor personalităţi artistice; *stilul individual* este definit (tot de manuale) ca *ansamblu de elemente de limbă care sunt caracteristice unui vorbitor*.

În „opoziţie" cu *stilul individual* se relevă *stilul funcţional,* adică *limbajul* folosit pe un domeniu „specializat", socio-economic-cultural, caracteristic – după aprecierea statisticienilor – fiecăreia din cele peste 160 de categorii / colectivităţi de vorbitori (de la medici, şoferi, jurişti, ceferişti ş. a., până la politicieni / politologi, diplomaţi, senatori ş. a.).

În general, după cum subliniază şi dicţionarele de termeni literari, mai există: *stil naţional* (definindu-se prin «trăsăturile particulare ale unei culturi în contextul celei universale» – DTL, 418), *stil de epocă* (alcătuindu-se «din elementele inedite, din culoarea, din limbajul etc. pe care le aduce cultura unei epoci faţă de epocile anterioare – de exemplu, *Renaşterea*, faţă de evul mediu sau faţă de antichitate» – *ibid.*), *stil al unui curent literar – stilul clasicismului, romantismului, simbolismului, expresionismului, paradoxismului* etc., desemnând «trăsăturile generale ale unor scriitori încadraţi în acelaşi curent literar» (DTL, 419) etc.

§ l Stil direct

Stilul direct, sau *vorbirea directă (dialogată),* constă în reproducerea exactă a replicii unui vorbitor / personaj, ori chiar a naratorului aflat într-o altă împrejurare, anterioară momentului

vorbirii, întrerupându-se numai exprimarea vorbitorului, după un verb (locuţiune) de declaraţie (ori verbe, locuţiuni declara-tiv-modale: *a grăi, a întreba, a murmura, a răspunde, a spune, a striga, a şopti, a ţipa, a zice, a prinde glas* etc.), fără a se utiliza o subordonare gramaticală.

Vorbirea directă se poate releva după un verb declarativ, „în interiorul" naraţiunii: «I-a zis negustorului:

– Cumpără-mi anii…!» (Ştefan Bănulescu, *Cartea Milionarului / Cartea de la Metopolis,* I, p. 167); ori după o locuţiune:

«Învăţătorul rupse tăcerea:

– Hai să mergem, părinte! şi Moromete tresări la auzul acestui glas, se zăpăci şi se ridică în picioare.

– Domnule învăţător, stai puţin… păi… problema asta… care şcoală şi cum să fac eu să…

– Te învăţ eu ce să faci, nea Ilie! îl asigură învăţătorul cu un glas binevoitor. Fă dumneata rost de bani şi te învăţ eu ce trebuie făcut. Bună seara!» (M. Preda, *Moromeţii*, I, p. 396).

Ca procedee grafice, semnalând schimbarea planului şi „anunţarea" vorbirii directe, menţionăm: *două puncte* (:) după verbul (elementul lexical) de declaraţie, *linia de dialog* (-) înaintea replicii reproduse *(supra);* sau *ghilimelele* („…" / «…»), pentru întreaga replică (fără a se mai utiliza linia de dialog – *infra*); verbul (locuţiunea) de declaraţie, când se află în interiorul replicii, se izolează prin virgule, ori prin linii de pauză: „Vreme infectă, zisei, parcă niciodată iarna nu şi-a anunţat astfel sosirea…" (M. Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni,* III, p. 143); „Te rog – a zis Emil cu fraza lui întreruptă –, te rog. La obiect. Spuneai. Că testamentul. Nu-i. O dovadă. Ce? Nu-i. O dovadă?" (Ştefan Bănulescu, *Cartea Milionarului / Cartea de la Metopolis,* I, p. 337); bogăţia lexical-stilistică, dinamica narativă permit ca verbul de declaraţie să fie substituit de cel cu capacitatea de a-i prelua sensul: «Moromete îşi ridică şi el privirea mirată:

– Ce e, mă, cu voi?! Sunteţi nebuni? Ce-aţi gonit caii ăia aşa?» (M. Preda, *Moromeţii*, I, p. 278).

Stilul direct legat, sau *vorbirea directă legată,* înseamnă redarea întocmai a cuvintelor / replicilor cuiva, legându-le prin conjuncţia *că* de cele ale autorului povestirii; este caracteristic vorbirii populare: «Ce să zică… răspunde unul, ia întreabă că muieţi-s posmagii?» (Ion Creangă, *Povestea unui om leneş*).

§ l Stil funcţional

Stilul funcţional desemnează *totalitatea particularităţilor fonetice, lexicale, morfologice, sintactice şi topice, cât şi ansamblul procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală şi scrisă –, de la o categorie / colectivitate de vorbitori, îndeosebi, „specializată" într-un domeniu socio-economic-cultural* (astrofizică, biologie / bionică, fizică, geologie, hidrologie, istorie, jurisdicţie, jurnalistică, lingvistică, matematică, medicină, meteorologie, politologie, seismologie, telecomunicaţii, transporturi etc.).

Chiar dacă într-o limbă există peste 160 de stiluri funcţionale, acestea se pot înrăzări / constela (polariza) în următoarele patru stiluri funcţionale fundamentale: *stilul beletristic (artistic / literar), stilul administrativ-juridic, stilul ştiinţifico-tehnic* şi *stilul publicistic*.

Stilul beletristic *(artistic / literar / poetic)* este stilul funcţional specific „artei cuvântului", «corespunzător gustului estetic» (DMD, 395), fiind reprezentat de creaţiile literare în proză şi în versuri. Menţionăm între particularităţile acestui stil: (1) *utilizarea cuvântului cu sens figurat, preponderente fiind figurile de stil;* (2) *emoţionalitate, lucrare în „materie sensibilă", producere de catharsis;* (3) *dinamică extrem-sugestivă de idei / sentimente;* (4) *selecţie şi „rafinare" lexicală;* (5) *„comunicare" subordonată «emoţiei spontane a scriitorului», tendinţă spre „maxima reflexivitate" (ibid.)* etc. Autorul beletristic îşi poate lua *libertate faţă de normele limbii* întru evidenţierea unor noi semnificaţii, a unor „inedite" reliefuri lirico-semantic-sincretice.

Stilul administrativ-juridic este stilul funcţional «propriu administraţiei de stat, dispoziţiilor, ordonanţelor şi decretelor unui

organ administrativ de stat» (DMD, 395). Menţionăm între particularităţile acestui stil: (1) *utilizarea preponderentă a cuvintelor cu sens propriu / denotativ;* (2) *lexic specializat în domeniul administrativ-juridic;* (3) *„formule" / „şabloane" consacrate, specifice;* (4) *simplitate, claritate, precizie;* (5) *sintaxa stereotipă a formularelor* etc. Este ilustrat de o categorie largă de texte: *cerere (petiţie), coduri de legi* – penale, civile, familiale, de muncă etc., *constituţii*, *corespondenţă oficială, curriculum vitae (autobiografie), discursuri parlamentare, documente politice, hotărâri judecătoreşti, memoriu de activitate, proces-verbal, regulamente de funcţionare, scrisori de acreditare* etc.

Stilul ştiinţifico-tehnic este stilul funcţional reprezentat de totalitatea lucrărilor ştiinţifice / tehnice, sau de aplicare a ştiinţei / tehnicii. Menţionăm între particularităţile acestui stil: (1) *utilizarea preponderentă a cuvintelor cu sens propriu / denotativ;* (2) *tendinţa textului spre „absolută tranzitivitate":* (3) *claritate, precizie, sobrietate;* (4) *conţinut de gândire special, lexic ştiinţific / tehnic;* (5) *utilizarea unor semne grafice, a unor formule „specializate", „universalizate*" etc.

Stilul publicistic este stilul funcţional reprezentat de creaţiile / producţiile din mass-media (ziare, reviste, radio, televiziune, cinematograf etc.). Menţionăm între particularităţile acestui stil: (1) *calitatea informării prompte a maselor de receptori prin texte / oralotexte de reală fidelitate faţă de limba literară;* (2) *frază limpidă în „diversitate" lexicală, de la cea de „suplеţe" telegrafică, la cea de „eleganţă" literară;* (3) *titluri / conţinuturi (mesaje) „de impact", apelând la toată gama de procedee / figuri stilistice incitatoare ale curiozităţii receptorilor;* (4) *„şocante" construcţii antitetice, chiar tangente la paradox / paradoxism;* (5) *cultivarea „realist-pozitivă" a opiniei publice* etc.

§ l Stil indirect / indirect liber

Stilul indirect, sau *vorbirea indirectă,* constă în reproducerea replicii unui alt vorbitor / personaj, ori chiar a naratorului aflat într-o

altă împrejurare, anterioară momentului emiterii mesajului, apelându-se la un verb (locuţiune) de declaraţie şi la o subordonare gramaticală (prin conjuncţiile / adverbele relative: *că, să, cum* etc.), schimbând persoana gramaticală a verbului (din vorbirea directă), ori pronumele, încât relatarea să se facă numai din punctul de vedere al emiţătorului.

De obicei, subordonarea gramaticală se constituie din completive directe: «Se înveseliră şi mai mult, iar unul din ei (…) începu să spună că Iocan îl înjură pe Moromete de mama focului şi că zice că dacă îl mai prinde pe la fierărie o să-i dea cu barosul în cap.» (M. Preda, *Morometii,* I, p. 462).

Stilul indirect liber, sau vorbirea indirect-liberă, constă în redarea indirectă a replicilor, dar fără a apela cumva la vreun verb (locuţiune) de declaraţie, ori la conjuncţia subordonatoare *că*, ci numai folosind pronume, adjective şi adverbe interogative, caracteristice vorbirii directe, şi păstrând unitatea naraţiunii: «Se spărseseră sticlele şi acum se scurgea rămăşiţa vinului. *Ce să facă? La muşteriu cu cioburi de sticlă nu putea merge.*» (I. L. Caragiale, *Cănuţă, om sucit*).

§ Stil oral

Stilul oral este stilul în care un autor, în dorinţa obţinerii unei mai mari autenticităţi / capacităţi a firescului expresiei, îmbogăţeşte, recreează limba-i artistică, apelând la elementele specifice limbii populare, până la a da impresia identificării cu viul grai al poporului său.

Celebru în acest sens este bildungsromanul *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, unde întâlnim o abundenţă de expresii onomatopeice, de interjecţii, de verbe imitative (*alelei, a bâzâi, a bocăni, a clămpăni, a foşgăi, a găbui, haţ!, hârşti, a horăi, huştiuluc, huţa, a molfăi, a scânci, troscpleosc, ţuşti!, a vânjoli, zbrr!, zvârr!* etc.), de ziceri (expresii, interogaţii, exclamaţii) tipic-româneşti (*de voie de nevoie, grozav s-a spăriet!, hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-mi pare, ori mai ştii*

păcatul!, şi pace bună, toate ca toate etc.), ori de fraze în curgere firesc-vorbită: *…cât pe ce să puie mâna pe mine! Şi eu fuga, şi ea fuga, şi eu fuga, şi ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ.* Elemente asemănătoare, paremiologie şi expresii narative tipice oralităţii găsim şi în basmul, în poveştile / povestirile lui Ion Creangă: «Las', că v-am găsit eu ac de cojoc. De-acum dormiţi, dormire-aţi somnul cel de veci, că v-am aşternut eu bine! Vă veţi face voi scrum până mâne-dimineaţă.»; «Păsărilă atunci se înalţă puţin şi începe a cotrobăi pe după stânci; şi, când să pună mâna pe dânsa, zbârr! şi de acolo şi se duce de se ascunde tocmai după lună.

– Măi Păsărilă, iacătă-o, ia! Colo după lună, zise Ochilă…» (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*).

§ Strofă

(cf. fr. *strophe*)

Prin *strofă*, sau *stanţă* – ca element de prozodie –, se înţelege un grup de versuri constituindu-se grafic în „unităţi de constelare" (de metru / ritm, măsură, rimă, motiv etc., unele chiar cu funcţia de „nucleu" / „nuclee") ale unei poezii, ale unui poem, „unităţi" ce se dispun în secvenţe, tablouri, ori în „tipare sacre" (de poezie cu formă fixă) etc.

Până în vremea romanticilor, în versurile dintr-o strofă, sau stanţă, se „oglindea" / „armoniza" o „sacră" unitate de înţeles; «de la Hugo, o frază poate trece în strofa următoare; tehnica versului liber neglijează chiar ritmurile şi numărul de silabe, pentru a păstra numai unitatea de gândire, pe care strofa trebuie s-o formuleze» (DTL, 420). Tipologia strofelor, în viziunea prozodică modernă, este „decisă" de numărul de versuri: *monostih (de un vers), distih (din două versuri, romele dispunându-se după schema: a – a, b – b etc.), terţină / terţet (din trei versuri, rimele fiind dispuse după diferite scheme, ca şi la celelalte tipuri de strofă cu mai mult de două stihuri), catren (din patru versuri), cvinarie (din cinci versuri), senarie / sextină (din şase versuri), septimă*

(din şapte versuri), octavă (din opt versuri), nonă (din nouă versuri), decimă (din zece versuri) etc.; strofele ce au între şase şi douăsprezece versuri intră în sfera «strofelor polimorfe»(ibid); poezia cu formă fixă antrenează strofe cu „specială rimă", cu „specială măsură a versurilor", cu un anume număr de versuri dispuse în anumite simetrii, cu complicate scheme ritmice etc.

§ Strofă safică

(cf. fr. *strophe* + *saphique; safic / safică* < de la numele poetei *Sappho* + suf. -*ică*)

Prin strofă safică se înţelege strofa alcătuită din trei versuri safice şi un emistih-adoneu / adonic.

În celebra «Odă – în metru antic» de M. Eminescu întâlnim *ritm safic / strofă safică*. Oda pentastrofică eminesciană respectă *tiparul safic* („inventarea-i" fiind atribuită poetesei Sapho din Lesbos, în orizontul anului 600 î. H.), tipar cultivat parcimonios în literatura universală (de Horaţiu, Catullus, Seneca, Hölderlin, von Platen, Tennyson, Swinburne, Ezra Pound); *un vers safic* este alcătuit dintr-un dublu-troheu (æ Ú æ Ú) / ditroheu („dipodie trohaică") + un dactil (æ Ú Ú) + un troheu (æ Ú), cu cezura după ditroheu; dactilul şi cei doi trohei postpuşi formează *tripodia logaedică;* măsura este de 11 silabe: æ Ú / æ Ú / æ Ú Ú / æ Ú / æ Ú; *strofa safică* se compune din trei astfel de versuri şi dintr-un adoneu (ca „al patrulea stih"): æ Ú Ú / æ Ú (de fapt, un dactil şi un troheu):

Nu cre/deam să-n/văţ a mu/ri vreo/da-tă;

Pu-ruri / tâ-năr,/ în-fă-şu/rat în / man-ta-mi,

O-chii / mei năl/ţam vi-să/tori la / stea-ua

Sin-gu-ră/tă-ţii.

(cf. TEm, 103 – 109).

§ Structură narativă

Prin *structură narativă* (din punctul de vedere al „sintaxei / gramaticii prozei", unde unitatea structurală de bază este *propoziţia*, corespunzând unui *enunţ narativ minimal* de tipul *subiect – predicat* şi unde *unitatea maximală* – serie de propoziţii conectate – este *secvenţa narativă*) se înţelege „un lanţ" de unităţi narative maximale, adică de secvenţe conectate naratologic (*supra* – v. *secvenţă narativă*).

§ Structuralism

(cf. fr. *structuralisme*)

Prin *structuralism* este desemnat un curent de anvergură metodologică din secolul al XX-lea, având în obiectiv depistarea / cercetarea „structurilor" Logosului, atât la creaţiile din orizontul cunoaşterii ştiinţifice, cât şi la cele din orizontul cunoaşterii metaforice, rareori abordându-se – la capodoperele, sau la seriile de capodopere supuse „lecţiei de anatomie a textului" – cauzalitatea, dialectica, „mutaţiile" genurilor, speciilor etc.

Structuralismul lingvistic s-a întemeiat în secolul al XX-lea pe concepţia despre limbă a lui Ferdinand de Saussure, dezvoltându-se într-o serie de şcoli: *Şcoala Structuralistă / Descriptivistă din S. U. A.* (Edward Sapir, Leonard Bloomfield ş. a.*), Şcoala Lingvistic-structuralistă de la Copenhaga* (Vigo Bröndal, Louis Hjelmslev ş. a.),*Ş coala Lingvistic-structuralistă de la Praga* (Roman Jakobson, M. Krydlya, Serghei Karcevski, Nikolai Trubeţkoi ş. a.), *Şcoala Lingvistic-strucutralistă din Rusia* (Jan / Ivan Ignacy / Aleksandrovici Baudouin de Courtenay, L. V. Şcerba, V. V. Vinogradov, F. F. Fortunatov, S. K. Şaumian ş. a.), *Şcoala Lingvistic-structuralistă / funcţională din Franţa* (André Martinet), *Şcoala Lingvistic-structuralistă / transformaţionalistă din S. U. A.* (Noam Chomsky ş. a.) etc. Există şi şcoli: *structuralist-biologice* (E. Wolff ş. a.), *structuralist-epistemologice*

(L. Althusser ş. a.), *structuralist-etnologice* (Cl. Lévi-Strauss ş. a.), *structuralist-filosofice* (Ed. Spranger ş. a.), *structuralist-psihologice* (F. Krueger, Kurt Koffka, Pierre Guillaume ş. a.), *structuralist-sociologice* (Hans Freyer, Leopold Wiese, Talcott Parsons ş. a.) etc.

Din şcolile lingvistic-structuraliste s-au ivit *şcolile structuralist-literare* – prin extinderea principiilor structuralist-lingvistice asupra literaturii, cea mai renumită fiind *Şcoala Formalismului Rus* (susţinută de futurişti), având ca nucleu cercul *Opoiaz / Obşcestvo po izucenii poeticeskovo iazâka – Societatea pentru studiul limbii poetice din Petersburg*: B. Eihenbaum, B. Tomaşevski, V. I. Propp, V. Şklovski, A. Brik, L. Iakubinsk, V. Jirmunski, I. Tânianov ş. a, apoi *Şcoala Structuralist-literară (noua critică) din Franţa* (Roland Barthes, G. Genette, J. P. Richard ş. a.), *Şcoala Structuralist-literară Românească* (Mihail Dragomirescu, D. Caracostea, Camil Petrescu, Tudor Vianu, Sorin Alexandrescu ş. a.), *Şcoala Structuralist-literară Anglo-americană* (I. A. Richards – *Practical Criticism / Critica practică,* William Empson – *Seven Types of Ambiguity / Şapte tipuri de ambiguitate*, J. Halliday ş. a.), *Şcoala Structuralist-literară din Germania* (Günter Müller, Wolfgang Kayser, Hugo Friedrich ş. a.) etc.

§ Subiect

(lat. *subjectus, „ceea ce este supus / subordonat")*

Subiectul este – din punctul de vedere al naratologiei / tematologiei – dispunerea evenimentelor relatate (constituite în „fabulă"), armonizând motivele, într-o anumită succesiune / „gamă", constând în: expoziţiune, conflict, dezvoltarea intrigii, punct culminant şi deznodământ *(supra)*.

Tematologia vede în subiect o corolă de motive privită nu cauzal, ci drept „construcţie artistică" (*infra* – v. *tema*).

§ Sublim

(lat. *sublimis,* „înalt", „măreţ")

Sublimul este categoria estetică prin care se exprimă însuşirea unor obiecte şi a unor procese de a fi la cel mai înalt grad de perfecţiune / frumuseţe, de neobişnuită desăvârşire morală – în natură şi în societate –, ca şi a unor acte umane de excepţională nobleţe, provocând sentimente de elevaţie, de uimire şi de admiraţie, unite cu teama în faţa măreţiei lor, precum şi convingerea că, înfruntând uriaşe forţe potrivnice, omul are puterea de a le domina.

În lumea antică, *trăirea în sublim* a fost specifică strămoşilor noştri direcţi, cu ştiinţa de a se face nemuritori, Dacii, prin trimiterea – din cinci în cinci ani – a Mesagerului Celest, a Solului, la Dumnezeul Cogaionului (Samoş / Soarele-Moş, Tatăl-Cer), alături de care participa la o ordine cosmică, aidoma protagonistului mioritic (şi el cu statut de nemuritor, prin aruncarea în trei ţăpi / sulițe, potrivit variantelor ardeleneşti ale colindei *Pe-o Gură de Rai / La Muntele Mare* etc.), încredinţându-ne că: *…la nunta mea / a căzut o stea; / Soarele și Luna / mi-au ținut cununa; / brazi și păltinași / i-am avut nuntași; / preoți – munții mari, / paseri – lăutari, / păsările mii / și stele – făclii…!*

Conceptul de *sublim* a fost abordat chiar din antichitate, în «Tratatul despre sublim»; dar contribuţiile cele mai importante la dezvoltarea *teoriei sublimului* s-au înregistrat în ultimele trei secole, datorându-se lui Nicolas Boileaux (1636 – 1711), Edmund Burke (1729 – 1797), Immanuel Kant (1724 – 1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) ș. a.

§ Suprarealism

(cf. fr. *surréalism; supra-* + *-realism*)

Suprarealismul este un curent literar care s-a înfăţişat, între anii 1922 şi 1924, ca o a doua faţă a medaliei *dadaismului româno-elveţian,*

mondializându-se pe via Bucureşti – Zürich – Paris, curent ivit la primul manifest semnat de André Breton şi dominând apoi mai „toată avangarda" poeziei din secolul al XX-lea, prin promovarea următoarelor principii: (1) exprimarea funcţionării gândirii „prin viu grai", „prin cuvântul scris", ori „prin orice alt mod", ca „automatism psihic pur" (potrivit „primului manifest"); (2) „dicteul gândirii lipsit de orice control al raţiunii, în afara oricăror preocupări estetice sau morale": (3) credinţă „în realitatea superioară", „în atotputernicia visului", „în jocul dezinteresat al gândirii": (4) „în numele primatului inconştientului" se deschide lupta „împotriva edificiului artistic al raţiunii / logicii", „împotriva formelor sclerozate, instituţionalizate, ale culturii, ale societăţii" etc.; (5) suprarealitatea (după al doilea manifest) este un punct al spiritului unde „viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, ceea ce este sus şi ceea ce este jos"etc. încetează să-şi mai releve contradicţiile, „împăcându-se": (6) cultivarea „violenţei constant-universale", „a revoltei absolute", „a nesupunerii totale": (7) „refuzarea tradiţiilor, precursorilor" etc.; (8) o imperioasă „ocultare profundă, veritabilă"; (9) „dezintegrare" prin „dereglarea simţurilor, halucinaţie voluntară" şi „spargerea universului": (10) recristalizarea firească de după „dezintegrare": etc.

Procesele de „dezintegrare", totuşi, sunt urmate (logic / dialectic), „după aceiaşi suprarealişti" (dar „mai puţin declarat"), de realcătuirea unui univers nou / proaspăt, «prin „scrierea automată", „delirul" metodic, „umorul obiectiv" şi „umorul negru", prin exerciţiul voinţei de metamorfoză, descoperirea „obiectelor suprarealităţii", explorarea fenomenelor onirice», revelarea zăcămintelor «inconştientului cosmic», crearea de «noi modalităţi de comunicare» (DTL, 428), îngemănarea ştiinţelor şi artelor întru „revoluţionarea existenţei umane". Între cei mai de seamă reprezentanţi ai suprarealismului predomină poeţii, raliindu-li-se şi câteva nume geniale din perimetrul artelor plastice: Guillaumme Apollinaire, Louis Aragon, Antonin Artaud, P. Benjamin, Geo Bogza, André Breton, Salvador Dali, Paul Eluard, Max Ernst, André Masson, Gellu Naum, Constantin Nisipeanu, Saşa Pană, Stephan Roll, Philippe Soupault,

Virgil Teodorescu, D. Trost, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca ş. a. (v. *supra* – avangardă / avangardism, dadaism, modernism resurecţional, paradoxism etc.).

§ Suspans

(cf. fr. / engl. *suspense*)

Prin *suspans* (sau *suspens*) – într-o povestire, într-un roman, într-un spectacol etc. – se înţelege întreruperea pentru scurt timp, ori chiar finalul acţiunii, pe o stare de tensiune, de sublim, de incertitudine şi curiozitate, de aşteptare încordată, nutrind în receptor „veritabilul" catharsis.

§ l Tablou

(cf. fr. *tableau)*

Tabloul este subdiviziunea unui act dintr-o piesă de teatru, cuprinzând o serie de scene petrecute în acelaşi decor, în concordanţă cu o unitate („gradaţie") tensională inconfundabilă a amplificării conflictului, adică a desfăşurării intrigii.

În poezia lirică / epică, *tabloul* înseamnă descrierea, surprinderea unei privelişti inconfundabile, memorabile, a fiinţei, ori un pastel ca „pictură în cuvinte", sau fixarea unei „grăitoare" configuraţii de elemente. Tabourile pot fi nu numai *de natură*, ori *de interior*, ci şi de *înfiorare cosmică,* aidoma *tabloului călătoriei lui Hyperion în centrul potenţial al lumilor / universurilor*, la Scaunul lui Dumnezeu (din celebrul poem «Luceafărul»).

§ Tanka

(*tanka*, „poem scurt")

Tanka este forma fixă de poezie, de sorginte clasic-niponă, formată din cinci stihuri, însumând 31 de silabe, dispuse după „schema sacrei măsuri”: 5-7-5-7-7.

Tanka are ca „părinte” pe Sono Uchida (din secolul al IV-lea); fost-a cultivată la curtea imperial-niponă aproape un mileniu (cf. VBPoe, 61). În structurarea micropoemului-tanka se relevă *maeku* (sau *hokku, în renga), adică* stanţa primă de trei stihuri (din care a rezultat *haiku*-ul*), kiregi, sau cezura, şi distihul cu versuri în măsura 7, tsukeku.* Această formă fixă de poezie niponă s-a înrădăcinat viguros şi în solul literaturii române; deja există maeştri-tanka, având „bilet de călătorie internaţională Canada – România – Japonia”: ne referim mai întâi la poetul român, Dumitru Ichim, autoexilat în Canada, unde a publicat admirabilul volum de micripoeme-tanka, «Pasărea cu şapte aripi» (1993); alt maestru-tanka este marele poet bucureştean de la Slobozia, Şerban Codrin, autorul câtorva capodopere ale genului, publicate în volumul «O sărbătoare a felinarelor stinse» (1997): *Cu pumnul de bani / câştigaţi pe garoafe / nu cumpăr nimic – / doar aceste lumânări / de sufletul florilor* (CSfel, 25)*; Am găsit* Calea / Perfectă *spre* Nirvana */ de-acum şi de-aici – / plimbare printre măceşi / înfloriţi în tăcere* (CSfel, 38) etc. Renunţând la ultimele două versuri din tanka, adică la *tsukeku,* poeţii niponi descoperă micropoemul-kaiku.

§ Tautologie

(fr. *tautologie*)

Tautologia desemnează o formă specială de repetiţie a unui cuvânt sau a formelor aceluiaşi cuvânt, cu intonaţie / funcţie sintactică diferită / asemănătoare, în aceeaşi propoziţie / frază, neaducând nimic nou în comunicare ca „adevăruri fără conţinut”.

Prin tautologie se subliniază de fapt calitatea / însuşirea unui subiect, a unei situaţii / stări: Apoi când am zis că fac, fac! Când merge,

merge. Când plouă, plouă. Cine-i om, apoi să fie om. Copilu-i tot copil. Dacă-i bal, bal să fie. De dormit, aş mai fi dormit, dar trebuia să plec devreme. De glumeţ, era cam glumeţ. Eu sunt bun cât sunt bun. Fierul, că e fier, şi tot nu rezistă… Legea e lege. Prietenia e prietenie şi afacerile-s afaceri. Ţiganu-i tot ţigan şi-n ziua de Paşti.

(v. *supra* – informaţie tautologică).

§ Tematologie

(fr. *thématologie*)

Tematologia este o disciplină creată în secolul al XX-lea, în cadrul literaturii comparate, care studiază apariţia şi evoluţia temelor în literaturile naţionale, în întregul literaturii universale.

Întemeietori sunt consideraţi B. Tomaşevski, Northrop Frye, Tz. Todorov ş. a.

§ l Temă

(lat. / gr. *thema, „subiect": cf. fr. thème)*

Estetico-literar-comparatist, *tema* este un tip, o categorie de emanaţie a realului reflectat ca „fluid" al sufletului / spiritului, sau al Logosului, dintr-o anumită „reţea de opere-ca-vase comunicante", cu specii în mai multe literaturi naţionale, ori chiar în întregul literaturii universale.

Altfel spus – tot din punctul de vedere al esteticii şi al literaturii comparate – *o temă este o „realitate fundamentală reflectată", sau „o idee nutrită de acea realitate fundamanetală", dintr-o serie de creaţii, dar care „se re-naşte" şi „se dezvoltă" mereu în chip inconfundabil, original, în fiecare operă literară „din serie", sau din „seriile" ce ţin de sferele altor arte.* După unii cercetători, numărul temelor este „limitat":

în realitate, şi numărul temelor poate fi egal cu numărul de puncte de pe suprafaţa sferei, a propriei noastre sfere-univers. În „macrocorolă", se evidenţiază peste 66 de teme: *aburariul / sufletul* (1), *aerul / văz-duhul, alienarea, alter-ego-ul / dublul, amorul / „iubirea" (erosul), apocalipticul, ascensiunea (zborul), Atoatecratorul, avariţia* (tratată de Plaut, Molière, Balzac, Delavrancea, Călinescu ş. a.), *„aventura", bogăţia, cataclismul, căderea în păcat, „călătoria", ciuma (holera şi alte molime), condiţia umană a geniului* (abordată de Eminescu, Lermontov, Schopenhauer, Alfred de Vigny ş. a.), *cosmogeneza, crima, demonismul, Edenul / Raiul, eroul civilizator, „eterna reîntoarcere", focul, frumuseţea, gemenii, geneza, hărnicia, imaculatea, impostura, increatul, infernul, întunericul veşnic, înţelepciunea, jertfa de întemeiere, „joc" / „joacă", lenea, libertatea, limbul, lumi / universuri paralele, lumina / iluminarea, martirul / sfântul, metempsihoza, moartea, „natura", neamul (mancurtismul) / poporul, nemurirea (tinereţea fără bătrâneţe şi viaţa fără moarte), non-ens-ul („fant-omul" / „Omul-Fantă"), nunta (căsătoria), orfanul, originea (oul / sămânţa), Patria, pământul (ţăranul), personalitatea în istorie, potopul, pregeneza (precosmogeneza), războiul, răzbunarea sângelui, redescoperirea naturii, religia (Biserica), sărăcia, setea, strămoşii, strigoiul, „şcoala", „viaţa de ieri şi de azi", victoria* (66) etc. „Tematologii" – îndeosebi, B. Tomaşevski *(supra)* – disting «în cadrul temei două aspecte: *fabula* şi *subiectul*; fabula e ansamblul de motive în succesiunea lor de la cauză la efect; subiectul este ansamblul aceloraşi motive privite nu cauzal, ci drept construcţie semnificativă, o construcţie artistică.» (DTL, 436).

§ Teoria literaturii

Teoria literaturii este disciplina care studiază din punct de vedere teoretic „arta cuvântului", evidenţiindu-i: categoriile, criteriile / principiile de creaţie, curentele, direcţiile fundamentale şi tendinţele / „mişcările oblice", figurile de stil, generaţiile de creaţie (de avangardă şi tradiţionaliste), genurile, legile textului literar în perimetrele poeticităţii / retoricii, epicităţii, dramaticului, actului critic,

istoric-literar etc., metodele conceperii şi naşterii operei, speciile, stilurile, versificaţia (prozodia) clasică / modernă etc.

§ Terţină (terţet)

(cf. it. *terzina*)

Prin *terţină* – sau *terţet* – se înţelege fie o strofă alcătuită din trei versuri care au aceeaşi rimă (a – a – a), fie un lanţ de strofe de câte trei versuri, în care primul vers rimează cu al treilea şi al doilea cu primul vers din strofa următoare (a-b-a // b – c – b // c – d – c // d – e – d etc.

Dintre capodoperele literaturii universale, «Divina comedie» de Dante Alighieri este turnată în întregime, în tiparul terţinei: «Spre-amiaza vieţii ajuns, fără de v*este* (a) / mă pomenii întrpădure de*asă*, (b) / căci rătăcisem calea către cr*este*. (a) // Nu-i chip să spun, căci prea cumplit m-*apasă* (b) / şi mă-nfioară gândul ei, ce cr*untă* (c) / mă-mprejmuia, ce-adâncă şi stufo*asă*. (b) // Nici însăşi moartea-n chinul ei n-o-*nfruntă*; (c) / dar pân-a spune cum scăpai cu b*ine*, (d) / de celelalte, amintire, c*ântă*. (c) // Intrai în codru făr-a şti de m*ine*, (d) / căci somnu-n sânge mi-l simţeam cum c*ură,* (e) / când m-abătui din calea de lum*ine*…»(d) (cf. AligD, 9).

§ l Text

(lat. *textus*, „ţesătură, întocmire", „înlănţuire", „expunere", „temă / subiect")

Textul este un ansamblu de termeni dispuşi / armonizaţi în propoziţii şi fraze, putându-se constitui într-o scriere / operă, sau „obiect" care „conservă viaţa" şi care poate oferi „citirea istoriei stratificate", printr-o temporalitate segmentată „dialectic" de semnificat / semnificaţi focalizându-se dintr-o serie de „practici semnificante", pe nivel profund (ecritură), pe nivel intermediar

(intertextualitate), pe nivel superficial (lexeme, cuvinte, sintagme, rime, motive etc.) etc.

Definiţiile textului sunt nenumărate; textul desemnează termenii sau frazele care constituie o scriere / operă originală / autentică, autonomă; semiologii consideră textul drept «aparat translingvistic, punând în relaţie un cuvânt care vizează informarea directă cu diferite tipuri de enunţuri anterioare sau sincronice» (DTL, 438), caracterizându-se «prin autonomie şi limitare»; structuraliştii consideră textul drept «mod de funcţionare a limbajului», «o activitate de creare, de producere a sensului» (ibid.), „explorator" de capacităţi de funcţionare ale unei limbi, „prelucrător de limbă", o „structură cu contradicţii multiple şi inegale" (Althuser), într-un „raport plurivalent cu alte texte", capabil „să germineze" («Tel Quel») etc. Avându-se în vedere diferite criterii, *textul* este: (1) *descriptiv* („are în bază o descriere"), (2) *narativ* („are în temei o naraţiune"), (3) *dialogat*, (4) *dialectal,* (5) *rotacizant*, (6) *accesibil / inteligibil,* (7) *inaccesibil,* (8) *poetic / beletristic (literar),* (9) *nonliterar,* (10) *ştiinţific / tehnic*, (11) *administrativ / juridic*, (12) *publicistic,* (13) *ilizibil,* (14) *hieroglific,* (15) *epistolar*, (16) *bilingv / trilingv*, (17) *agramat*, (18) *incoerent* etc. (cf. CDobMD, 423 sq.).

§ l Text literar

Prin *text literar,* „în sens curent", se înţelege un text (desprins) dintr-o operă care aparţine stilului funcţional beletristic (poetic / artistic), iar „în sens larg", orice text ce ilustrează *limba literară ca variantă normată şi supradialectală a limbii naţionale*.

Textul literar aparţine fie beletristicii (literaturii culte – v. *supra*, *stil funcţional / beletristic*), fie folclorului aflat sub pecetea „artei cuvântului" (ca „oralotext"), cu condiţia esenţială ca mesajul să poarte informaţie în limba literară, „aspectul cel mai îngrijit al unei limbi naţionale", „forma cultivată a limbii întregului popor, un simbol distinctiv…" etc.

Scriitori geniali – Tudor Arghezi, Eugen Barbu, Miron Radu Paraschivescu, Nichita Stănescu ş. a. – au valorificat estetico-stilistic chiar şi elementele exprimării nonliterare, ca, de pildă, argoul, în texte literare ce surprind scene verist-memorabile din „pitorescul" atmosferei de foburg / mahala; Arghezi „integrează", rafinează, ori „fluidizează electrizant", în textul poetic, vocabule şi fraze argotice (care, „desprinse" şi „reasamblate" în afara textului arghezian se pot oricând şi oricum constitui într-un „text nonliterar"): «Sfârrr! Francul azvârlit de bobârnac în sus, / Lucind, până la cruci s-a dus – / Şi îl aşteaptă hoţii, roată, / Să cadă-ntors pe partea lui jucată. // – „Nu se prinde! – strigă cei cu bei – / Te-am văzutără câteşitrei / Cum l-ai pornit!" – „Măi!" / – „Să-i saie ochii?" – „Să-i!" // – „Se prinde! – hotărâră cei cu sici – / Dar, haide! înc-o dată, dacă zici. / Îns-acù pe cinci lei, nu pe băncuţă… / Vrei, Piele-Lungă?" – „Bine, Puţă!" // A doua oară, nu ş'cum mă-sa a căzut; / Că ceata s-a făcut, s-a desfăcut, / S-a învârtit, s-a rupt, s-a prins, / De s-a-nnodat din şase inşi un singur ins. // Duţă scuipă sânge. Irimie / Zace, cu o găoază-n cap şi în tichie. / Şi căutând zadarnic să-l scoale / Îl jăluie ca pe psaltichie: – „Vezi, dacă joci, mă! fără parale?…"» (Tudor Arghezi, «Sici, bei» – ArV, I, 137); cu o măiestrie similară este valorificat argoul şi în celebra baladă cultă, *Rică,* de Miron Radu Paraschivescu, inspirată de o crimă interlopă din mahalaua Obor a Bucureştiului interbelic: «…Şi cum venea într-o seară / senină, de primăvară, / un ţigan mai mărunţel / se tot da pe lângă el: / „Dă, bă Rică, o ţigare!" / Când căta prin buzunare, / parşivul, cu mâna scurtă, / i-a băgat cuţitu-n burtă. / Rică s-a-ndoit niţel, / da' l-a muclit pe mişel, / de-a sunat şi baba-n el. // Văicăreală mare-n stradă, / au dat toţi buluc, grămadă: / sângele-i curgea şiroi / ca apa dintr-un butoi. / Toată partea muierească / a sărit să-l oblojească, / dar el nu vroia de loc; / se ţinea doar de mijloc / şi şi-a pus o barză-n cioc, / a aprins-o şi-a zâmbit: / „Ce-o să mor dintr-un cuţit? / Pân' vin ăi de la Salvare, / mai poci să trag o ţigare!" // Aşa era Rică – tare. // (…) // Ieşea luna dintr-un nor / roşie ca un bujor / şi bătea un vânt de seară, / subţirel, pe ulicioară, / ca un plânset în suspine. // Dar Salvarea nu mai vine… // Rică s-a lăsat pe vine / şi s-a-ntins pe îndelete, / rezimat de un părete. / Craii toţi, de bucurie, / se făceau că îl îmbie: / „Spune, bă, tot te mai doare?" / El tăcea cu ochii-n zare. / „Vrei, Rică, să joci barbutul?"

/ Dar el tot făcea pe mutul. / Una, cum dădea să-l frece, / a ţipat – că era rece. / Şi când a sosit Salvarea / din el mai ardea ţigarea. // Bate vânt, lacrimă pică, / după inima voinică! / Plânge-l, inimă amară, / că s-a dus în primăvară / ca o apă d-a uşoară / şi ca fumul de ţigară! // Cântă-l, ghiers, şi du-l departe / pe Rică – fante de Moarte!» (ParS, I, 212 sq.).

§ l Text nonliterar

Prin *text nonliterar,* „în sens curent", se înţelege orice text ce nu aparţine sferei beletristice, iar „în sens larg", *orice text ce nu aparţine limbii literare ca variantă normată şi supradialectală a limbii naţionale*.

Determinativul *nonliterar*, după cum se observă cu multă uşurinţă, este format din elementul prim de compunere savantă, *non-,* «folosit la formarea unor noţiuni negative, care se află în raport de opoziţie exclusivă cu noţiunea exprimată de elementul secund» (DN, 734), element secund ce, în cazul de faţă, este *literarul*, ceea ce ţine de literatură (beletristică).

Desigur, este un *text nonliterar* şi cel ce aparţine unui „scriitor" ce îşi propune ironic / satiric, ori „exhibiţionist", utilizarea preponderentă de nonsemnificanţi / nonsemnificaţi din vreo „spargă limbă", dar şi textul care-i zămislit „intens-dialectal" de vreun poetastru; refuzând să-şi însuşească tezaurul liric şi „lecţia de poezie" de la Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ş. a., din sfânta grădină de aur a Limbii Valahe / Dacoromâne, poetaştrii se cred „geniali în dialect": ei „scriu şi publică" în dialectul macedoromân, sau aromân, ori „compun" în dialectul bănăţean, moldovean etc.; unor asemenea poetaştri din Albania, din Macedonia, din Grecia, din Bulgaria, din Serbia, din Moldova, ori chiar din România, ce se văd ca şi „eternizaţi" în istoriile literaturii, li se adaugă nenumăraţi inşi „specializaţi" ca „stricători de limbă", că limba-i liantul unui neam prin istorii…

Scriind un *Epilog* la «Negru pe alb», în «Păcatele tinereţelor»

(1857), C. Negruzzi îşi dă seama de sacrul raport dintre *semnificant* şi *semnificat* (teoretizat mai târziu, prin 1902, de Ferdinand de Saussure), „gluma lui lingvistică" dovedindu-se un admirabil *text nonliterar:* «Punem aici capăt mărturisirii noastre, rămânând a ne arăta restul păcatelor *când bhrăsbenios crăSvaronr de la smtros – rucace pethuşteraţ – pnroviac, sunt uflandics meresoc harsomaf. Velsrămule oicianiir pentru că astromatrugal prenfizen subthocenci; otracsiv acum jeraveţ. LevinAţi hervitot nici odată remuval! Cel braătue norsic, era arvromru pasne. Nini gol guvin pintre tămerseC. Trebui dar căsmătiţi pnroviae, dalcinor rucace epthrahae rolfrinamu gratamas. Scop montrica kersmet fericire îmdsot csOmirale într-un col mai bhrăsvenios.*»

Spre a-şi marca şi astfel „ieşirea definitivă din proletcultism", Nina Cassian, poetesă „de vază" din România comunistă a „obsedantului deceniu" (1948 – 1958 / 1964), dar şi a anului 1972 (stabilită după Revoluţia Română Anticomunistă din Decembrie 1989, la New York), „a inventat" *limba spargă* în care scrie „fermecătoare sonete de adormit pisicile siameze": *Au înmorit drumatice miloave / sub rocul catinat de niturași. / Atâția venizei de bori mărgași… / Atâtea alne strămătând estrave… // Nicicând guluiul arfic, bunuraşi / n-a tofărit atâtea nerucoave. / Era pe când cu veli şi alibave / Cozimiream pe-o şaită de gopaşi. // Dar azi mai tumnărie-mi pare stena / Cu care goltul feric m-a clăuns / Şi zura-i nedă, mult elenteena… // Doar vit şi astrichie-n telehuns. / Îmi zurnuie sub noafe melidena / Şi linful zurnuie, răuns, prăuns…*

Nu departe de aberaţiile Ninei Cassian, se află aşa-zişii poeţi, autori de *opus*-uri în dialect ca, de exemplu, cele dintr-o „armân-machedunicheascâ limbâ", considerată de „inteligheņţia sud-dunăreană / balcanică" drept «fundul a limbilor indo-europeane» (StLfund, 3 sqq.); ei nu se află pe acel prag al conştiinţei de unde limba literară se relevă drept „aspectul cel mai îngrijit al unei limbi naţionale", „forma cultivată a limbii întregului popor, un simbol distinctiv…" etc.; „puiziile" Vanghei Mihanji-Sterghiu, din volumul *«Tradzeri» (*1992), scrise în limba valahă / dacoromână, dialectul macedoromân / aromân, graiul shtip (din centrul Macedoniei de azi),

sunt „de extracţie folclorică”, „liricele” acesteia netrecând de nivelul comparaţiilor de tipul: *Peanarga dorlu mi-anvăleashti / Ca pădurea când s-usucă… («Va mi tornu»* – MStTr, 63*)*; un talentat poet este valahul (macedoromân) Vangheli Dzega (până la armânescul congres din anul 1998, de la Freiburg-Germania, semna *Vanghel Zega;* dar după ce *congresul freiburghez* dăruitu-i-a, graţie profesorului dr. V. G. Barba ş. a., «Rezolutsie tra scriarea aromânească», iscăleşte: Vangheli Dzega); din păcate, poezia acestuia este aproape sufocată, deoarece „încă de la naştere”, în loc de colier, are gâtul înfăşurat în cordonul ombilical al funiei rugos-dialectale, strângându-se tot mai mult cu fiecare pas din privelişte: *Aesti zboarâ aoa, / … / Câ di mult suntu tâcuti / Nu ari cari s-li zburascâ / Sh-cu doru tuti s-li-aprindâ.* («Aesti zboarâ aoa»); *Paradisu! / Cu lilici / Pisti locu gioacâ!* («Desi?»); *Lja-mi di mânâ / Shi du-mi tu munti.* («Greani»); *S-dzâtsemu… / Shi s-tâtsemu, câ funea-i traptă / Largu stri simplul sinuru a nostru.* (DzegT, 5 sqq.).

Din păcate, auzim în ultima vreme, tot mai des, şi „creaţii” nonliterar-argotice, ori „maneliste”, şi la nordul Dunării, de la capitala Bucureşti „la vale”, dar şi-n toate părţile noastre: «- De unde-o avea, mânca-te-aş, ăsta, atâţia bani, că adidaşii ăia sânt ca nimica de 50 de parai, i-am văzut io cu ochii mei în vitrină pă Victoriei!… / – Păi nu să lăuda el, băi, că unchiu-su e baştan în America?!…»; ori: «Băga-mi-aş pe gât mălaiu’, / Digulai-digu, digulaiu, / Tăt liceu’ mă culcaiu, / Digulai-digu, digulaiu, / Şi când s-apropié Bacu, / Digulai-digu, digulaiu, / Pleoşc! – dirigu şi babacu’, / Digulai-digu, digulaiu…!» etc.

§ Tip

(lat. *typus*; cf. fr. *type*)

Prin *tip* este desemnat personajul ce întruchipează „în cel mai bun mod”, „complex”, „cu forţă expresivă”, atât caracterele / trăsăturile indivizilor dintr-o categorie / serie, rod al stilizării unor „elemente generale ale comportamentului uman”, cât şi trăsături proprii, unice, originale, făcându-l memorabil, inconfundabil, în faţa tuturor celorlalţi

din serie, ceea ce-i justifică rostul, fiinţarea estetico-literară.

Tipurile literare sunt nenumărate (noi prezentând aici doar 55): apaticul, arivistul, artistul, boierul „urbanizat” / „monden”, boierul vechi / autohton, boierul venetic, burghezul, căutătorul-de-adevăr, căutătorul-de-dreptate, ciocoiul, colericul, copilul năzdrăvan, copilul-demonic, copilul-harnic, copilul-minune, copilul-sărac, copilul-zeu, cotoroanţa (avarul-feminin, sau „baba absolută”), criminalul-în-serie, directorul şcolii, disimulatul, flegmaticul, fratele vitreg, gângavul-politic, grobianul, impostorul, incestuosul, indecisul, infatuatul, inspectorul, moşierul, mucalitul, narcisistul, orfanul, patronul, poliţaiul, politicianul-demagog, proletarul, proprietarul casei, prostovanul, provincialul, săracul, savantul, sclavul, senilul, slujitorul-viclean, tatăl-avar, târgoveţul / târgoveaţa, tip-expresionist-întruchipând-ideea-de-biserică, tip-expresionist-întruchipând-ideea-de-curent-religios (bogomilismul), tip-expresionist-întruchipând-ideea-de-meşter-de-geniu, tip-expresionist-întruchipând-ideea-de-seism / cataclism tectonic, tipul-grotesc, trădătorul-specializat, tuberculosul, ţăranul etc. Astfel de tipuri fac obiectul de cercetare al tipologiei literare *(infra)*.

§ Tipologie literară

(cf. fr. *typologie*)

Tipologia literară este o ramură a teoriei literaturii care studiază diversitatea de personaje din literatura universală, evoluţia lor şi a „relaţiilor” stabilite între ele, în funcţie de diferite doctrine estetice, rostul şi capacitatea lor în „producerea” catharsis-ului, stabilirea claselor de tipuri literare (adică a tipologiilor: tipologia arivistului, avarului, demagogului, grobianului, încornoratului etc.) etc.

Marea revoluţie tipologică este încercată de expresionismul care aduce în operă / scenă personaje întruchipând concepte / idei, ca, de pildă, Lucian Blaga, în drama «Meşterul Manole»: un tip întruchipând

ideea de curent religios, bogomilismul (Stareţul Bogumil), un tip întruchipând ideea de meşter de geniu (Manole), un tip întruchipând ideea de biserică (Mira), un tip întruchipând ideea de seism / cataclism tectonic (Găman) etc. Frecvente sunt şi tipurile psihologice: colericul, apaticul, flegmaticul etc.; sunt şi tipuri memorabile din perspectiva sociologiei: boierul-de-baştină, boierul-monden, boierul-venetic, burghezul, haiducul, latifundiarul, proletarul, ţăranul etc.; prezintă interes şi tipurile etnice: albanezul, balcanicul, bizantinul, chinezul, evreul, gasconul, grecoteiul, japonezul, maurul, muscalul, olteanul, rusul, scoţianul, ţiganul, valahul etc.; desigur, nu mai amintim arhicunoscutele tipologii ale clasicismului: tipologia avarului (la Molière, Balzac, Delavrancea, Călinescu), arivistului, căutătorului de adevăr (Oedip, Hamlet ş. a.), tipologia căutătorului de dreptate „istorică", sau „burghezo-democratică" (Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Gelu Ruscanu ş. a.), tipologia încornoratului etc.

§ l Titlu

(lat. *titulus*, „inscripţie", „semn", „denumire", „drept")

Titlul este cuvântul, sintagma, ori, mai rar, propoziţia / fraza, care funcţionează ca „nume propriu" în „cartea de identitate" a fiinţării unui text destinat cicuitului „fără frontiere" în lumea Logosului.

Un titlu „bine ales" ca să stea în fruntea unui articol, a unui studiu, a unei cărţi, a unei sculpturi, picturi etc., rezumă, sugerează, oglindeşte ca esenţă, holografic, „întregul" atât dinspre „faţa-operă", cât şi dinspre „chipul-creator / autor": el se comportă „etimologiceşte" ca „semn" / „marcă", „pecete", „inscripţie", „etichetă" etc. În cumplitele vremuri de cenzură, titlurile dintr-o cultură, la o cercetare de suprafaţă a stilurilor funcţionale, îndeosebi a celui beletristic şi a celui publicistic, par a fi „veştejite": la o cercetare atentă însă, se observă şi marile rafinării stilistice – puţine, desigur, dar incandescente –, angajate de autori împotriva cenzurii; izbânzile aparţin numai autorilor militanţi, înzestraţi cu talent / geniu, cu superioară capacitate

intelectuală faţă de cenzorii ce, în România anilor 1965 – 1989, aveau alese studii universitare şi „înalte specializări" postuniversitare. În ciuda cenzurii, există şi nenumărate cazuri de scriitori ce, în jocul „de-a şoarecele-autor şi cenzura-pisică" (exercitându-se „direct" prin redactorul de carte), au reuşit să-şi impună titlul dorit; Ilie Rad, ocupându-se de cenzura comunistă în perimetrul titlurilor de cărţi, ne încredinţează: «…cartea lui Nicolae Balotă, „Literatura absurdului" (1971), s-a numit iniţial „Lupta cu absurdul", ceea ce putea fi o aluzie discretă la absurdul epocii comuniste. Romanul lui Romulus Guga, „Nebunul şi floarea" (1970), s-a intitulat „Iisus şi ceilalţi" (titlu care a rămas imprimat în subsolul unora din paginile interioare ale cărţii). Desigur, într-un stat ateist, un asemenea titlu religios nu mergea.» (RadSt, 102). „Vânătoarea de vocabule" din sfera religiei se desfăşura şi mai acerb în 1988, când autorul prezentului dicţionar a reuşit să publice, în ciuda cenzurii, al şaptelea volum de versuri, *Verbul de mărgărint*, la Editura Facla (director: Ion Marin Almăjan; redactor: Marcel Tolcea), din Timişoara; chiar dacă distinsa cenzură îmi tăiase versuri cu metafore ca «mânăstiri de polen», «fotonii-preoţi» etc., în ceea ce priveşte titlul, «Verbul de mărgărint», desemnând, de fapt, „Mântuitorul de mărgăritar", a reuşit să înşele vigilenţa „ochiului de gheaţă al inimii" executantului ceauşist, chiar dacă se ştia că, la creştinii catolici, *Verbul (Le Verbe)* înseamnă *Iisus Hristos* (Isus Cristos / Christos – cf. «Dicţionar francez-român», Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1967, p. 810). *Holopoemul* «Noul Turn Babel» (pe care l-am scris de prin mai 1965 şi până în 24 ianuarie 1967) are o istorie interesantă, direct-proporţională cu polivalenţa sa lirico-semantic-sincretică, „în şapte nuclee": îl reproducem şi pentru a ilustra faptul că t*itlul – Noul Turn Babel* – este sintagma care funcţionează ca „nume propriu" în „cartea de identitate" a fiinţării acestui poem trecut prin cenzurile a peste două decenii de totalitarism ceauşist: *À …ÎN ULTIMA STARE A MATERIEI…: Cer striat al sfintei mele ciuperci, / miriapozi cât fulgerele – şi-aceleaşi / furnici de crom, / şi spuma laptelui, printre argele, / şi nuferii negurii / pe limba vineţie a norului de duminică, / şi-aceiaşi fotoni din lanternele zeilor / interferează spre ceţos periciclu, / printre corturi vremuite, intrate-n izână, / să trec vămile ierbii / în ultima stare a materiei… // Á …CUIE DE-ARAMĂ COCLITĂ…: Apele-mi cântă în fluiere*

lungi, de piatră, / fulgere se-ncaieră-n cutii solide, ermetice, / meridianele trec / prin inimile de aur ale Muntelui, / unde bubuie sângele, / zidari escaladează ceruri / pe scripeți ficși, de soare, pe rotile de lună, / printre heliocentrice reptile – / mușchii le zvâcnesc pe mandibule și parietale, / circulă pe liniile de tramvai ale tibiilor / fără să bage în seamă / semafoarele macilor din rotule; / zidesc umbrele soțiilor / care nu mai vin cu mâncare prin ploi cu spume; / tâmplarii răstignesc în ferestre fecioare, / bătându-le-n sâni cuie de-aramă coclită… // Â… STELELOR GRAVIDE…: Pajuri supersonice cu mii de inimi și aripi / cară munții-n gheare, la stăvilarele umbrei, / poartă-mi deschid, spre Salmoș, / printre coloanele unui infinit păduros, de uraniu, / de-a lungul oului păsării cu strigăt înalt, răscolitor, / deasupra cerbilor, unde constelația sevelor / urcă-n brazi cu pâine și lapte; / de la pupitre de comandă, / sondorii, minerii, geologii, medicii abisului / iau pulsul și temperatura planetelor; / gările curcubeielor / salută entuziaste, pe geamanduri, viitorul torid; / poeții poartă colivii cu granguri de crom – / trimit stoluri, jerbe de fluiere, / înaintea catargului ce duce-n galaxii de narcise / cocorița din craniul piramidei; / galactopitecantropii / fac respirație artificială la nouă argele, / împlântându-și arterele-n câmpuri magnetice, / dirijează aștrii sterpi / în orbitele stelelor gravide… // Ă… TRADIȚII SOLARE ABORIGENE…: Prin megafoane intergalactice / se-aude ultimul ordin de zi: / «Până la terminarea zidirii prea-ntârziate / a Turnului Babel, / conform Înaltului Plan de Perspectivă Cosmică, / n-aveți voie să rămâneți în urmă! / Chiar dacă inima vă părăsește / și-i penurie de combustibili, / ori de lumina noastră cea de toate zilele: / trimiteți-vă scheletele-nainte! / Nu vă lăsați amăgiți / de luxuriante zăpezi, de muzici îngerești! / Nu vânați / forfotitoare păsări de ceață / cu-aripile-nhămate la carul tragic…!» / Lumină sublimă țâșnește din ochii savanților / aplecați asupra tainelor ce-și aruncă ancorele / în porturi terestre-radare, / cu invitații de nuntă și de botez / de pe insulele fertile numite Alfa-Centauri, / în sunetul unor tradiții solare aborigene… // Ä …ÎN VREME CE MUNȚII SE OUĂ…: În Spintecă-Norul, în fața oglinzilor, / în Spintecă-Aurul, pe mese de porțelan, / stau la dispoziția copiilor / vaci de sticlă rumegând luminoasa iarbă – / ugerele-s doldora de lapte. / Mă cuprind / fotonice brațe de entuziasm / din ochii mărunți ai răcăneilor – / întruchipări dorințelor vegetale / când holde mănoase

sorb torente de-ozon / prin ploi albastre de ioni, de sunete calde. / Moaştele martirilor-sfinţi / înviază-n mustul plaiurilor, / în sângele nestatornicilor navigatori / prin porţile uraniului domestic. / Pe Calea Lactee trec ultimele / autocisterne galbene cu steaguri negre. / Clopoţei se zbat / sub zăpezile ochilor mei – / şi Salmoş mângâie cu şapte degete / domnişoara de Floarea-Soarelui / în vreme ce munţii se ouă…! // Å …DIN EL ÎNSUŞI…: Carele serii se retrag / în cerul dedesubt, împodobit / cu piei de soboli scurmând încă apusuri. / Turnul celest respiră-n fântâni, / şi-n balcoane / flutură cearceafuri înstelate, / luminându-ţi calea spre mine: / poţi veni / să-mi speli osemintele-n flăcări! / Turnul, noul Turn Babel, / gheizer cu păsări-phoenix, / putere a zborului din proprie cenuşă, / chiar dacă-l sugrumă lujerii stelelor – / râmă tăiată peste mijloc, / iarăşi tăiată, / continuându-şi expansiunea / în toate direcţiile / până nu se mai vede / din El însuşi… // Æ …ÎNAINTEA ÎNCEPERII AUTODEVORĂRII, SINISTRA…: Casă ne este / sublimul arbore cosmic, / noul Turn Babel – / şi nu cunoaşte decât doi timpi: / devorarea şi autodevorarea. / Dar acum, iubito, / e ziua a şaptea: / autocontemplarea, încântecul se cuvin / ca un iepure de păpădie / pe harfa câmpiei de rosa canina – / numai de n-ar încolţi prea iute în mine / cancerul fotonilor, / că nici un fruct nu mi-a fost oprit / şi singura morală admisă a fost a bunei lumini – / fereastră în moarte, / înaintea începerii / autodevorării, sinistra… Pe la începutul lui februarie 1967, am trimis «Noul Turn Babel» şi încă un poem («Destinaţii confidenţiale») criticului Vl. Streinu, pe adresa redacţiei revistei bucureştene «Luceafărul», unde susţinea săptămânal rubrica «Distinguo». *Deşi modernismul resurecţional era în plin avânt, m-au surprins totuşi promptitudinea răspunsului dat de marele critic şi generozitatea aprecierilor* de sub *titlul «Ghiocei»*, *din* «Luceafărul», numărul din 18 martie 1967; despre «Noul Turn Babel», sublimă metaforă a absurdităţii construcţiei societăţii socialiste multilateral dezvoltate, sortită eşecului, după cum dovedit-a istoria, în anul 1989, desigur, cu prudenţă, marele critic scrie: «Imaginea arbitrară, dar uneori şi revelatoare, rotaţia timpilor şi a spaţiilor într-un vălmăşag obscur, deşi pe alocurea constelat, propulsia lirică neobosită, având totuşi ca punct de gravitaţie din nou pământul dacic, sânt de asemenea de reţinut din *Noul Turn Babel*. De data aceasta, o lume de

meşteri-schelete, zidari, dulgheri şi salahori, nesupravegheaţi de nici un arhitect, construiesc turnul, care e poate al unei sublime absurdităţi. În amândouă poemele, gestul liric larg, expresia vociferantă şi haotismul impresiilor par să provină din declamaţia super-hugoliană a lui Lautréamont, după cum, de la noi, Constant Tonegaru este prezent în ton, în fantasticitatea reprezentărilor şi în recurenţa apostrofei.» (SPcl, IV, 92). Pentru secvenţa a IV-a, *…Tradiţii solare aborigene…,* unde săgeata ţinteşte clar discursul dictatorului, cenzura nu a permis publicarea holo-poemului în volumele: «Munte» (Bucureşti, Ed. Eminescu, 1972), «Încântece» (Buc., 1979), «Zoria» (Buc., Ed. Cartea Românească, 1980), «Lilium breve» (Buc., Ed. Eminescu, 1981), «Peregrinul în azur» (Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1984); dar după 17 ani de la semnalarea de către Vl. Streinu, holopoemul «Noul Turn Babel», integral, a văzut lumina tiparului în revista «Transilvania» (Sibiu – redactor şef: Mircea Tomuş –, anul XIII / XC, nr. 6, iunie 1984, p. 30 sq.); în volumul «Verbul de mărgărint» (1988), cenzura a admis doar publicarea secvenţei a 6-a, «…din El însuşi…», dar numai sub titlul «Carele serii…». Din istoria titlurilor de cărţi supuse cenzurii ceauşiste, Ilie Rad ne mai dezvăluie: «Acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu lucrarea lui Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală,* devenită *Eseu despre Caragiale* (reeditarea postdecembristă a restabilit titlul iniţial). Filmul lui Sergiu Nicolaescu, consacrat lui Mircea cel Bătrân, s-a numit *Mircea cel Mare.* Ideologii regimului şi-au dat seama că doar Nicolae Ceauşescu putea fi asociat cu un asemenea calificativ, astfel că titlul filmului a fost cenzurat, rămânând doar *Mircea.* În fine, piesa lui Teodor Mazilu, *Proştii sub clar de lună,* a apărut pe afişe doar în varianta *Sub clar de lună*, pentru ca nu cumva cineva să facă vreo legătură între „proşti" şi „iubiţii conducători" ai României…» (RadSt, 102). Deosebit de interesantă – „în materie de titlologie" – este şi bogata tipologie a titlurilor, din care semnalăm: *titlul clasic* (*sau tradiţional* – care atrage atenţia receptorului asupra conţinutului: «Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănâncă» de N. Filimon), *titlul-citat* («Î. P. S. Bartolomeu Anania: „Biserica nu va face politică, însă va ajuta ca politica ţării să fie făcută de cei mai buni" – *apud* RadSt, 107), *titlul-derutant («Ozeneul din Pădurea Verde»), titlul-pancartă («Mohora şi cu Verdeţ / Au un viitor*

măreț!»), titlul-parafrază (după un proverb / zicală: «Cine compensează azi un ou, mâine compensează un bou» – apud RadSt, 110; «Apa trece, bivolii rămân», «Unii tot cu sapa, alţii tot cu mapa» etc.), titlul pseudo-încriptat («Mânăstirea Secu», tâlmăcindu-se în „mânăstirea securităţii ceauşiste", în „colaborarea între clerici şi securişti" – cf. RadSt, 106*; «Pedeserizarea ţării» – de la iniţialele partidului de guvernământ: PDSR) etc.*

§ Topos

(gr. *topos,* „loc")

Din perimetrul structuralismului, prin *topos* este desemnată o „configuraţie stabilă", alcătuită din mai multe motive (motivele fiind considerate „cele mai mici particule ale materiei tematice", cele mai mici unităţi semnificative ale textului, care „cimentează" succesiunea epică, temporală şi cauzală a evenimentelor).

Toposul structuralist „se înrudeşte cu motivul folcloric": «unii topoi caracterizează întreaga literatură occidentală (E. R. Curtius a cercetat „lumea răsturnată", „copilul bătrân" etc.), alţii sunt caracteristici unui anumit curent literar» (DTL, 286).

§ Totimoşism

(de la litera *thothymos / totimoș,* – *T* –, din alfabetul pelasgo-daco-thracic / dacoromânesc-arhaic, simbolizând „sacrul întreg cosmic", pe *Samasua / Samoș, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei, + suf. -ism)*

Totimoşismul este aliteraţia care constă în repetarea „obsesivă" a lui *t (totimoș),* îndeosebi, ca sunet (literă) iniţial(ă), până la „inducţia semantică" a simbolului, a lui *Dumnezeu ca sacru întreg cosmic* din care dacii, „epoţi" în Zalmoxianism, considerau că fac parte (cf. CDCD, 141

sqq.).

Cel mai interesant *totimoşism* îl întâlnim încă din orizontul anului 400 d. H., la strămoşul Aethicus Dunăreanu (d'Ister), în lucrarea transmisă până în zilele noastre, *Cosmografia:* «*Unde parabolam enigmatibus suis adsumptam ait:* Terrorem terribilem, tot terrarum trivialis torghinavi (Trim)arcem, turma tergiversantium titillat, turgentium titubata tela tandem trutinata, tritura toracem tacto mucronis. Trimarcia, Thafros, Alces tumultuantes tantila tenus turma tyronis temporum. Tura tantopere Tulchus triararum tonantium tenit, Malancinorum titanistria telora Murginum.» (AethC, 162 sq.; cf. VAeth, 42 / CDCD, 143).

§ Tradiţie

(lat. *traditio*, „transmitere")

Tradiţia înseamnă tot ce se transmite de la o generaţie la alta, în cadrul clanurilor / grupurilor, păturilor, claselor sociale, popoarelor, naţiunilor etc., ca ansamblu / totalitate de cărţi, comori, credinţe, cutume, datini, idei, mesaje artistice, moravuri, obiceiuri, structuri şi mijloace de expresie, tezaure (aurărie, argintărie, nestemate) etc.

§ l Tradiţionalism

(cf. fr. *traditionalisme*)

Tradiţionalismul desemnează – în artă / literatură – ataşamentul faţă de valorile trecutului, sau tradiţionale, „negarea" procedeelor, a tendinţelor şi a valorilor moderne / moderniste.

În literatura cultă română, tradiţionalismul s-a manifestat în mod deosebit la sfârşitul secolului al XIX-lea, ca reaţie antiparnasiană şi antisimbolistă etc.

Firește, celebra *querelle des anciens et des modernes,* din 27 ianuarie 1867 încoace (de când Ch. Perrault a rostit la Academia Franceză poemul *Le siècle de Louis le Grand,* prin care proclama superioritatea contemporaneității față de antichitate, a modernului / „modernismului" față de clasic / „tradiționalist"), privește și ultimul secol, cum și pe cele din viitorul literaturii române / universale. „Gâlceava" / „cearta" vizează eterna „deltă a artelor / științelor", căci ochiul devenirii – indiferent de voința artiștilor – rămâne mereu, nostalgic-ațintit în limpezimile dinspre izvoare, în aria unde se arată inefabila lucrare a profundei rețele de vase comunicante dintre filonul „mereurit-modern" / „modernist" și cel „permanent-clasic" / „tradiționalist". Cercetând cu atenție și spiralele galaxiilor literare, în părelnica și prea-repedea lor rotire de la „răsărit" la „apus", avem plăcuta surpriză să constatăm că, într-adevăr, ceea ce se arată astăzi modern / „modernist" se înfățișează peste veac destul de clasic / „tradiționalist", grație superbei lucrări a verbului *a deveni*, numită și „clasicizare": ceea ce „se învultura" la începutul secolului al XX-lea drept „modernism" arghezian, bacovian, blagian, barbian etc. se relevă acum, după „închiderea" mileniului secund, drept „clasicism" / „tradiționalism" arghezian, bacovian, blagian, barbian etc. Dintotdeauna, în arte, în poezie îndeosebi, *tradiționalismul* pare a semnifica „negarea" valorilor, a procedeelor și a tendințelor moderne / „moderniste", „negare" calificată de „adversarii violenți" drept „politică reacționară culturală", „conservatorism nociv" etc.

„Modernistul" E. Lovinescu observa după primul război mondial (1914 – 1918), veridic desigur, că «procesul de emancipare a conceptului estetic din simbioza „culturalului", sub cele două forme ale *etnicului* și *eticului,* dezlănțuit cu atâta violență la începutul veacului este pe cale de a se desăvârși în conștiința artistică a scriitorilor; dacă sub forma lui agresivă și exclusivă *sămănătorismul* ca și *poporanismul* au devenit inactuale, nu înseamnă însă că spiritul ce le însufleța nu trăiește și azi sub alte forme potrivite momentului istoric; în definitv, cele două forțe prezente în orice literatură și în orice epocă, spiritul creator de înnoire și spiritul de conservare, dăinuiesc, cum era și natural, și se grupează în jurul a două mișcări și a două reviste

principale, *Gândirea* şi *Sburătorul*, sub numele de *tradiţionalism* şi *modernism*…» (LScr, 6, 46; s.n.). Aşadar, pentru literatura română din primele decenii ale secolului al XX-lea, în sens restrâns, prin *tradiţionalism* se înţelege în primul rând: *sămănătorism, poporanism* şi *gândirism.*

Chiar dacă lirica românească dintre anii 1960 / 1965 şi 1989 / 2000 stă *sub pecetea cvasi-general-modernistă,* criticii literari au relevat şi câteva *elemente „tradiţionaliste*", întrucât, după cum sublinia şi Ion Pop, chiar în perioada ce a urmat „obsedantului deceniu" stalinist-cultural al ruperii de trecut, câţiva interesanţi creatori «aduc în poezie o sensibilitate tipic „rurală", un depozit de experienţe sufleteşti crescute din ambianţa spirituală a satului, cu tot ceea ce o astfel de zonă de sensibilitate presupune; mai întâi Nicolae Labiş, apoi Ion Gheorghe, Ioan Alexandru şi, oarecum în umbra lor, Gheorghe Pituţ ori George Alboiu continuă în creaţia lor acel „sentiment al pământului" caracteristic, cu conflictele şi tensiunea pe care o implică orice moment de tranziţie, nu lipsit de dislocările şi rupturile cele mai dramatice; descoperirea realităţii „citadine" atrage uneori atitudinea jubilatorie, generată de spectacolul marilor comunităţi, al agitaţiei unei lumi fascinate prin dinamică şi intensitatea trăirilor, dar nu mai puţin determină un anume (cunoscut şi el, din tradiţia liricii noastre) sentiment de „înstrăinare" ori de nostalgie a „originilor"» (PPg, 34).

Criticul literar Mircea Tomuş, abordând «ardelenismul poeziei lui Ion Brad», semnalează la respectivul poet «fidelitatea faţă de tiparul provincial tradiţional» (TILP, 179); acelaşi critic mai relevă în poezia lui Ion Horea, pe lângă „însuşirea poliedrică a versului", cu „feţe" *horaţiene, bucolice / idilice, apolinice* etc., un «corespondent în *Priveliştile* lui Fundoianu, în sonoritatea lor consistentă, obsedantă prin inspirata asociere a principiului riguros metric cu disponibilităţile expresive ale licenţei, în conştiinţa profundă, dincolo de limitele individualului, a permanenţei şi continuităţii, în tema simbol predominantă, pământul, şi, aspectul de care în clipa de acum a analizei avem nevoie, în chinuitoarea şi niciodată absenta ispită de a trăda formula predominată.» (TILP, 199 sq.); tradiţionalism voiculescian este evidenţiat şi la Constanţa Buzea: «În modul cum

autoarea implantează imaginea în articulaţia precisă a versului, în funcţia ei muzicală, dar şi în mecanismul imaginii însăşi, mecanism ce scontează pe balansul şi transferul de semnificaţii dintre abstract şi concret, în fine, în rolul rezervat elementului naturist, pornit de la valoarea de simplă notaţie şi ajuns la aceea de factor al unei viziuni animiste, Constanţa Buzea îl continuă pe Voiculescu» (TILP, 216); „o coordonată" a poeziei lui Petre Stoica, în «spaţiul unic al copilăriei», al «vechiului târg din Banat», se relevă într-o interesantă vecinătate *Pillat-Fundoianu* (cf. TILP, 232).

„Modernizarea" tradiţionalismului se înregistrează şi la poeţii „promoţiilor" din ultimele două decenii ale secolului al XX-lea; în acest sens, dr. C. Michael-Titus (Londra) semnalează, în mai 1985, un manifest literar al paradoxismului „lansat" de Ion Pachia Tatomirescu, o dată cu placheta *Peregrinul în azur* (v. *supra* – manifest), manifest ce sugerează şi o imperioasă „înnoire a tradiţionalismului": în anul următor, C. Michael-Titus remarca la autorul respectiv: «Ion Pachia Tatomirescu face încă parte din categoria „tinerilor poeţi": în versuri, acest scriitor român din Banat urmează calea modernismului imagist care permite împăcarea poeziei române contemporane cu „ars gratia artis"» (MTM, 27); peste numai trei ani, într-o cronică literară la *Verbul de mărgărint* de I. P. Tatomirescu (1988), dr. C. Michael-Titus, evidenţiază dinspre «(…) *mal du ciel* – *dorul de cer* – la poeţii europeni. În acest sens, da, îl înţeleg pe poetul Ion Pachia Tatomirescu, căci în felul în care se exprimă el în lumea poeziei nu s-au exprimat şi nu se exprimă decât cei ce au *dorul de cer*. Cerul lui Ion Pachia Tatomirescu pare să fie forma variată sub care se prezintă o definiţie sau un sens oarecare în mintea poetului în stare de „revelaţie", cum spuneau poeţii hermetici florentini. Deşi afirmaţia mea ar putea să pară cam abstractă, eu găsesc că ea este perfect ilustrată de poemul *Despre pasărea adevărului*, primul poem din volumul *Verbul de mărgărint*, pe care îl am în faţa mea: *Pasărea adevărului / cu stea de rubin în plisc a venit / în bradul din sufletul meu – / şi-au înmugurit grădinile vocalelor, / şi-au înflorit zorile substantivelor, / şi-au rodit livezile verbului a fi / mai sus de taifun şi de grindină…* Acest poem ţine loc de prefaţă dar este în acelaşi timp şi un fel de confesiune pe care autorul o face cititorului

pentru a-i spune cine este şi ce vrea. Din nou, sunt poeme – în placheta menţionată – care vin să confirme aserţiunile de mai sus. Poetul ne spune: *Limba este un fluviu sacru – / războinicul ce bea din apele-i limpezi / se face nemuritor…* Şi găsim pe acest „războinic" implorând cuvântul în poemul «*Auzi-mă, Tu, Cuvântule…»: Auzi-mă, Tu, Cuvântule, rogu-mă Ţie, / de umple-mi vasele cu vin mai sus de cuget – / că somnul Tu îmi dai, că îmi abaţi / apele cu peştii aurului peste pleoape…!* Pentru ca în pagina următoare să găsim pe acest „ucenic" al evangheliei poetice zicând pentru sine însuşi: *Mai viersuit fie Cuvântul – / lumină mie pretutindeni, / sosit spre omenie / cu lujeri între dinţi sfâşietor-de-albi!* Ţ…ţ Poetul asociază iubirea cu lumina – şi ambele sunt greu sau chiar imposibil de găsit; el lasă pe receptor să-şi afle răspunsul ca în poemul *Totuşi, mai caut şi mâine…* În poemul *Încântec pentru o iubire şi o lumină,* mărturiseşte: *să mai simt aripi înmugurind şi deschizându-se / dintre omoplaţi, / pentru o iubire şi o lumină…!* Această „lumină" are o gramatică a ei atunci când este aplicată iubirii – şi poetul ne-o destăinuieşte în *«Ecou din gramatica elementară a luminii»: Aş vrea să-ţi declin – cu articol hotărât – inima, / ori fragii foşnind sub prigorii de in… / Aş dori să-ţi conjug – la modul imperativ – sufletul, / sau vioara-nfăşurată-n pielea amurgului – / nişte sufixe, nişte prefixe, schimbarea / categoriei gramaticale a luminii…* Se regăseşte cu „lumina" lui, însoţitoarea iubirii, în poemul *În iubire-i izvorul cu firul de aur*, unde, într-o veritabilă simfonie de imagini, încheie: *că-n iubire-i izvorul cu firul de aur…* Lumina este alături de aur un „dar" al naturii poetice din universul lui Ion Pachia Tatomirescu: *Verbul de mărgărint – / ca un buldozer de aur printre ruinele / verbelor putrede, / lasă temelie curată pentru şantierul / Bunei Lumini…* Tradiţionalismul şi iubirea satului natal, în poezia română, a devenit o banalitate respectabilă – şi, se ştie, o astfel de situaţie omoară poezia. La Ion Pachia Tatomirescu nu se întâmplă acest lucru, deşi are un poem intitulat *La marginea satului meu*, în întregime o strălucită reuşită poetică în tradiţionalism şi în iubire de sat, aşa cum este practic imposibil să se găsească în literatura contemporană; clasicii români au epuizat cu mult talent şi cu multă dragoste românească toate posibilităţile poetice ale acestor teme – aproape toate – căci Ion Pachia Tatomirescu ne aduce în modernitatea poeziei româneşti la o formă

originală a tradiţionalismului: *La marginea satului meu cu oase de zăpadă, / este mormântul Bunicii Floria… / Cea mai vie stea lunecat-a-n genune, / când i-au aşternut pat de argilă… / „- Bunică Floria, ţi-aş ridica un obelisc de granit suedez, / dar n-am atâţia bani…! Ţi-aş ciopli un soare de marmură / cât cerul, dar n-am atâta piatră, nici daltă…! / Am sculptat o piatră neagră, de râu, în formă de lebădă, / ţi-am ridicat o mănăstire de cuvinte, zidindu-mi umbra, / cu turle-nşurubate-n inima Carului Mare…!" / Umbra turnurilor – pe valea cu viorele / şi curcubeu neîntrerupt…!* Şi ca să ne spună că el crede – continuă să creadă – în eternitatea satului lui, încheie: *Satul meu are tot mai multe oase de zăpadă / şi sfidează anotimpurile…* Cu mult talent ne duce şi-n lumea revoluţiei tehnologice a secolului nostru, ca în poemul «*Pe-această câmpie de aramă»: Ceasul tău electronic / funcţionează cu poemele mele… / Secundele – cu care calci în moarte – / sunt marcate de inima poemului meu…*, sau: *Fulgerul ce despică porţile mătcii – / are fotonii poemului meu…,* sfârşind cu un sentiment de totdeauna: *Pe această câmpie de aramă, / te-ameninţă şansele de-a te transforma în poezie…* Ţ…ţ» (MTTr, 161 sqq.).

Un anume *tradiţionalism mesianic* – dar şi *clamoros* – se înregistrează şi în volumele lui Adrian Păunescu de dincoace de *Istoria unei secunde* (1971).

Reviste interbelice promotoare ale tradiţionalismului. Revista *Gândirea (*Cluj-Napoca, 1 mai 1921 / Bucureşti, decembrie 1922 – 1944) şi gruparea gândiristă (v. *supra* – gândirism) au jucat un rol deosebit în înrăzărirea neasemuită a tradiţionalismului românesc din secolul al XX-lea. În afară de revista «Gândirea», după cum sublinia şi E. Lovinescu, au mai existat câteva notabile reviste: «n-au lipsit, firește, şi alte publicaţii în linia aşa-zis *tradiţionalistă,* mai cu seamă în provincie, unde „:tradiţionalismul" sau „culturalismul" înfloreşte» (LScr, 6, 47); criticul menţionează în acest sens: *Junimea literară,* cea reapărută după 1923, *Junimea Moldovei de Nord,* editată în Botoşani, de la 5 ianuarie 1919, până în aprilie 1921, *Lamura* (1919), *Năzuinţa* (Craiova, aprilie 1922 – 1926), *Datina* (Drobeta-Turnu Severin, 1923 – 1932), «*Flamura* lui Marcel Romanescu» (de la Craiova); la Suceava, în 1926, era de remarcat revista *Făt-Frumos,* tipărită prin grija lui Leca Morariu;

la Cluj-Napoca, din februarie 1930, s-a distins revista *Darul vremei;* au mai îmbrăţişat programul tradiţionalist-gândirist revistele: *Ramuri* (Craiova, martie 1919 – aprilie 1929), *Familia* (Oradea, 1926 – 1929), *Acţiune şi reacţiune* (1929 – 1930), *Axa* (1932 – 1933), *Floarea de foc* (Bucureşti, 1935 – 1942), *Linia dreaptă* (Bucureşti, 1935 – 1938), *Ideea românească* (1935 – 1937), *Vestitorii* (1936) etc. şi cotidienele: *Curentul, Cuvântul* etc. (cf. RotIst, IV, 127).

Tradiţionalismul din secolul al XX-lea în istoriile literare. Numeroşi sunt poeţii care ilustrează filonul de aur al tradiţionalismului dacoromânesc din secolul al XX-lea. În *Istoria literaturii române contemporane 1900 – 1937,* E. Lovinescu consideră ca reprezentanţi ai *poeziei tradiţionaliste* române pe Nichifor Crainic, Ion Pillat, V. Voiculescu, Adrian Maniu, Lucian Blaga, G. Murnu, Sandu Tudor, Marcel N. Romanescu, Radu Gyr, N. I. Herescu, Zaharia Stancu, N. Crevedia, V. Ciocâlteu, D. Ciurezu şi Radu Boureanu (cf. LScr, 6, 84 – 98). George Călinescu, în monumentala *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941), reţine următorii tradiţionalişti ai „momentului 1923", ce se distingeau prin „autohtonizarea simbolismului", prin „poezia roadelor" etc.: Ion Pillat, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Radu Gyr, D. Ciurezu, Zaharia Stancu şi Teodor Murăraşu (cf. CILR, 857 – 871). Tratatele de istoria literaturii române apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea, evitând cenzura de tip stalinist / ceauşist, ori respectând „internaţionalismul proletar" etc., nu mai acordă capitole speciale *tradiţionaliştilor;* de exemplu, în 1974, Ov. S. Crohmălniceanu, în volumul al II-lea al lucrării *Literatura română între cele două războaie mondiale,* comentează poezia tradiţionalistă a lui Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu, D. Ciurezu, Radu Gyr, V. Ciocâlteu, N. Crevedia, Virgil Carianopol, Emil Giurgiuca, Mircea Streinul, Iulian Vesper, Traian Chelariu, George Lesnea şi I. Valerian în capitolul *Poezia chtonică;* lui Tudor Arghezi, tradiţionalistul excepţional al secolului, îi rezervă capitolul *Miracolul arghezian;* Al. Philippide, alt important tradiţionalist, este prezent, alături de Lucian Blaga, în capitolul *Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic;* Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ştefan Neniţescu ş. a. se află în capitolul *Lirica sensibilităţii religioase;* în capitolul *Noul patos social*

activist, se întâlnesc Aron Cotruş, Ion Th. Ilea, Radu Bucov Emilian, Mihai Beniuc şi Miron Radu Paraschivescu (cf. CrohL, II); la criticul literar Eugen Simion, în *Scriitori români de azi* (vol I – IV), poeţii tradiţionalişti, în majoritatea lor, desigur, creatori de opere reprezentative, şi în / din a doua jumătate a secolului al XX-lea, sunt abordaţi în capitolul *Poezia neoclasică* – Emil Giurgiuca, Virgil Carianopol, Iulian Vesper, Alexandru Andriţoiu, Al. Căprariu, Ion Horea (cf. SSra, IV, 75 – 128), ori în altele: poetul Tudor George, în capitolul *Momentul '45 – '47. Addenda* (SSra, IV, 49 sqq.), poetul Ioan Alexandru (care a trecut de la expresionismul volumelor publicate între 1964 şi 1970, la tradiţionalismul remesiano-ambrozian al liricii Creştinismului), în capitolul *Poezia socială şi cosmică. Expresionism ţărănesc* (SSra, I, 226 sqq.) etc.; Ion Rotaru, într-*O istorie a literaturii române,* vol. IV, din 1997, volum consacrat literaturii noastre interbelice, abordează poezia lui Nichifor Crainic, Radu Gyr, V. Ciocâlteu, D. Ciurezu, N. Crevedia ş. a. în capitolul «Gândirismul» (cf. RotIst, IV, 127 – 150), trece pe Ion Pillat, pe Vasile Voiculescu, pe Adrian Maniu ş. a. în capitolul «Marii poeţi ai secolului» (cf. RotIst, IV, 151 – 290), analizează poezia lui Ilarie Voronca şi B. Fundoianu în cadrul «Avangardismului» (cf. RotIst, IV, 110 – 117). Ieşirea conceptului de *tradiţionalism* din „conul de umbră al stalinismului cultural", repunerea termenului în circuitul firesc al istoriilor literare se relevă destul de recent, la Ştefan N. Popa, într-*O istorie a literaturii române din Voivodina,* tipărită la Panciova-Serbia, în 1997, unde întâlnim şi capitolele: *Perpetuarea tradiţionalismului* (despre poezia lui Ion Bălan – POist, 47 sqq.), *Tradiţionaliştii* (despre poeţii: Ion Marcoviceanu, Mihai Condali, Iulian Bugariu, Cornel Bălică ş. a. – POist, 117 – 150), ori *Noul tradiţionalism* (despre Miodrag Miloş, Aurora Rotariu Planjanin ş. a. – POist, 269 – 286).

§ Tragedie

(lat. / grec. *tragoedia / tragodia*, „cîntecul ţapului")

Tragedia este specia genului dramatic, în care protagonistul, un

excepţional individ cu principii sănătoase, un superior ins ideal-uman, angajat într-un puternic conflict cu ostilu-i destin, cu vitrega-i soartă, cu zeii cei răi, cu neîmblânzitele stihii, cu prost-întocmita ordine existenţială a lumii etc., întotdeauna îşi află deznodământul murind, dar valorile din înaltele / solemnele sfere – pentru care a militat o viaţă – biruind şi veşnic trăind.

Deosebit de interesantă este şi „prima definiţie" a tragediei, dată – în «Poetica» – de Aristotel (384 – 322): «Tragedia este imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, nu povestită, şi care stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi (catharsis)» (în traducerea lui D. M. Pippidi – *apud* DTL, 447). În „decaedrul de aur" al tragediei antice se înrăzăresc neasemuit: «Prometeu înlănţuit», «Orestia», «Cei şapte împotriva Tebei» şi «Perşii» de Eschil (525 – 456 aprox.), «Antigona», «Oedip / Edip rege» şi «Electra» de Sofocle (495 – 405 aprox.), «Andromaca», «Ifigenia în Aulida» şi «Troienele» de Euripide (480 – 406). După culminaţia-i antică, specia reînfloreşte în vremea Renaşterii engleze, prin W. Shakespeare («Hamlet», «Regele Lear», «Macbeth» etc.), şi în timpul clasicismului francez, prin P. Corneille («Cidul», «Horaţiu»), prin J. Racine («Andromaca», «Fedra»); notabilă este şi tragedia „iluminist-franceză", «Meropa», de Voltaire.

§ l Tragic

(cf. fr. *tragique,* „zguduitor")

Tragicul este categoria estetică prin care se exprimă un conflict proiectat într-un deznodământ cu înfrângerea protagonistului purtător / simbol al unei valori umane, „catastrofa" raportându-se cu necesitate la existenţa unui sistem axiologic, încât credinţa în idealul / simbolul reprezentat de protagonist, nu numai să purifice conştiinţele, ci şi să se perpetueze, mobilizând capacităţile eroice ale omului.

Această categorie estetică s-a manifestat în mai toate artele, dar

cea mai deplină expresie a *tragicului* se relevă în literatură, în specia dramatică a *tragediei*. Hegel considera «ca sursă a tragicului ciocnirea a două forţe etice egal de îndreptăţite a exista, fiecare putându-se realiza numai negând-o şi lezând-o pe cealaltă şi devenind vinovată din această cauză»; şi, după aprecierea lui Schlegel, «subiectul tragediei e o luptă între existenţa externă finită şi aspiraţia interioară infinită»; «iniţial, subiectul tragediei era extras din materia mitică a vieţii şi morţii lui Dionysos, apoi s-au adăugat vieţile şi faptele eroilor, cu introducerea unor momente psihologice şi imprimarea unor tendinţe explicative: omul suferă sau e o jucărie în mâna unor forţe mai puternice decât el, în lupta cu destinul.» (DTL, 447 sq.).

§ Troheu

(cf. fr. *trochée* < gr. *trohaios*, „alergător")

Troheul este o unitatea ritmică bisilabică în care accentul cade pe prima silabă (ˋ v).

(v. *supra* – ritm)

§ Trop

(lat. *tropus,* „întorsătură": cf. fr. *trope*)

Prin *trop* se înţelege figura de stil prin care se operează o modificare în plan „structural-noţional".

În categoria tropilor intră *metafora, metonimia, sinecdoca etc.*; aşadar, printr-un trop „se modifică sensul cuvintelor": clasica retorică vede în tropi o modificare a raportului *semnificant* – *semnificat*; structuralismul consideră tropul drept «interacţiunea dintre diferite sensuri posibile ale semnificantului, care trimit pe rând la un alt semnificat.» (DTL, 454).

§ Umanism

(cf. fr. *humanisme*)

Umanismul desemnează *curentul cultural ce are în nucleu antica idee fundamentală a perfectibilităţii fiinţei umane – „paideia" / „humanitas*" –, idee accentuată din zorii Creştinismului european, afirmată în „prima Renaştere", cea din Europa Carpato-Dunăreano-Balcanică, sau „Renaşterea Valahă", de la împăratul dacoromân Constantin cel Mare (306 – 337) şi până la împăratul dacoromân Focea (602 – 610), idee „obturată" / „ocultată" de migraţiile euroasiatice în spaţiul Daciei / Dacoromâniei, adică în Europa Nord-Pontică, Sud-Estică şi Centrală, dintre secolele al VII-lea şi al X-lea, idee „obturată" / „ocultată" apoi de Schisma cea Mare (16 iulie 1054) şi de obscurantismul evmezic ce i-a urmat, spre a fi reînviată în mai toată Europa, secolelor XV – XVII, adică în „Europa celei de-a doua Renaşteri", sau în „Europa Reformei", veritabilii reprezentanţi ai curentului susţinând / promovând: (1) încrederea în libertatea omului; (2) militarea pentru afirmarea în demnitate a ens-ului uman; (3) încredere în raţiune şi în „polidimensionalitatea" fiinţei umane („omul universal", „enciclopedic"); (4) sacrul raport dintre natură şi insul uman; (5) lupta împotriva schismelor din bisericile Creştinismului, împotriva a tot ceea ce este dogmă obscurantist-evmezică şi iraţională în lumea clericală, luată ca „model" firesc de „lumea laică": (6) admiraţie pentru valorile ştiinţifice şi estetice din panteonul întregii omeniri etc.

Există un *umanism patristic,* adică *religios-creştin*, ilustrat de mari cărturari-episcopi, patriarhi, papi, mitropoliţi, preoţi, între vremurile „antichităţii" martirilor, „atleţi ai lui Iisus Hristos" (Sf. Vasile cel Mare), şi vremurile lui Dimitrie Cantemir (26 X 1673 – 21 VIII 1723), „închizător" al epocii umanismului şi „deschizător" al secolului luminilor. În paralel cu acest umanism patristic / religios-creştin există şi *un umanism al afirmării fără frontiere a spiritului uman într-un spaţiu laic, un umanism al dialogului cu cosmosul nostru cel de toate zilele, în*

continuarea spiritului din dialogurile antice ale lui Platon, Cicero ş. a.

Direcţia umanismului patristic / religios-creştin-valah (sau daccoromânesc) este reprezentată mai întâi de *Lupilă / Ulfila (311 – 383, aprox.),* episcopul dacoromân – care încearcă fără succes, din dispoziţia Constantinopolului, să creştineze pe goţi (aflaţi printre dacoromânii-moldoveni, în zona nipro-crimeică), traducându-le *Biblia* în gotică; traducerea şi-o semnează şi cu numele-i tălmăcit „pe înţelesul" goţilor: *Lupilă – Ulfila. Sfântul Betranion (320 – 381, 25 ianuarie, aprox.)* este episcopul de Tomis / Constanţa, coautor – alături de *Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia* – al actului martiric «Pătimirea Sfântului Sava la Râul Buzău», din anul 372. Din opera episcopului dacoromân *Laurenţiu de Novae (339 – 418, aprox.)* s-au conservat / transmis două interesante omilii: *Despre pocăinţă* (iniţial, *Despre cele două vremi – De duobus temporibus*, sau *De poenitentia*), unde abordează cei doi „timpi" ai spiritualităţii universale, primul, de la Adam până la Iisus Hristos, al iertării păcatului strămoşesc prin Botez, şi al doilea, de la Iisus până la «sfârşitul lumii», în care se face iertarea păcatelor particulare prin pocăinţă, şi *Despre milostenie (De eleemosyna),* unde, asemenea sfântului Ioan Gură de Aur, evidenţiază că *Sfânta Scriptură* «este folositoare de ascultat, bună de instruit, necesară de reţinut, dulce la gust» / «utilis ad audiendum, apta ad instruendum, necessaria ad retinendum, suavis ad perfruendum», axându-şi argumentaţia pe adevărul ortodox potrivit căruia *milostenia e rădăcina tuturor bunurilor omenirii*. Sfântul *Niceta Remesianu (340 – 416, aprox.),* episcop al Daciei / Dacoromâniei la Dunărea de Jos, peste Valea Timocului şi Oltenia, este un mare poet imnic; *Te Deum laudamus… / Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm… de Niceta Remesianu, datându-se în orizontul anului 370 d. H., a* devenit imn al întregii Creştinătăţi. Şi este *Te Deum…* de Niceta Remesianu capodoperă indiscutabilă, incontestabilă a poeziei europene / universale din secolul al IV-lea, prim-curcubeu al spiritualităţii dacoromâneşti-arhaice pe cerul poeziei lumii Creştinismului (v. *supra* – imn). Sfântul dacoromân *Ieronim / Fericitul Ieronim (n. 345, Stridonia-Dacia / Dacoromânia de Vest – m. 30 septembrie 420)* este «unul dintre erudiţii şi cei mai activi părinţi ai Bisericii Creştine,

traducătorul *Bibliei* în limba latină *(Vulgata).* Hărăzit cu un «spirit fără margini», cu «o râvnă de lucru nesfârşită», sfântul dacoromân Ieronim (sau Fericitul Ieronim) a înzestrat cultura universală, nu numai cu celebra revizuire a textului *Sfintei Scripturi*, a vechii versiuni latine, numită *Itala*, ori a textului *Noului Testament*, al *Vulgatei* de astăzi etc., ci şi cu scrieri originale; scrierea lui, *De viris illustribus* (392) trece în revistă pe toţi scriitorii creştini de până la el, astfel încât le acordă locul pe care-l merită faţă de scriitorii păgâni; *Vieţile călugărilor (Paul, Hilarion, Malchus),* scrise în prima parte a vieţii sale, sunt mult mai populare şi poetice decât istorice.»; scrierile doctrinare ale sfântului dacoromân Ieronim sunt străbătute de înaltul spirit ortodox, «bazat pe *Sfânta Scriptură* şi pe Sfânta Tradiţie»; «admite o inspiraţie reală, nu verbală a *Sfintei Scripturi;* mântuirea noastră e opera voinţei umane şi a harului; contra lui Pelagiu, Ieronim susţine că omul are păcate, că fără păcat e numai Dumnezeu şi, uneori, şi omul, pentru un timp limitat, dar cu ajutorul harului; preştiinţa lui Dumnezeu nu afectează libera hotărâre a oamenilor; Ieronim a fost un mare apărător al ideii de *Biserică;* în materie soteriologică, el a profesat, până la 394, mântuirea tuturor oamenilor, poate chiar a demonilor; după isbucnirea disputei origeniste, el a corectat această afirmaţie în sensul că pedepsele demonilor vor fi îndulcite, dar a menţinut ideea că toţi creştinii pot fi mântuiţi; alteori, el susţine că păcătoşii vor fi osândiţi potrivit vinei lor, dar osânda va fi îndulcită cu blândeţe; Sfânta Maria a fost fecioară nu numai înainte de naştere, ci şi în timpul naşterii şi după naştere; Sfânta Maria n-a fost căsătorită după naşterea lui Iisus, fiindcă lucrul nu stă scris nicăiri în *Sfânta Scriptură;* cinstirea moaştelor martirilor este, în fond, un act de adorare a lui Dumnezeu.» (CPatr, 243 sq.). De la *Auxenţiu Durostoreanu* (348 – 420, aprox.) s-a transmis / păstrat până în zilele noastre doar interesanta „micro-monografie", *Scrisoare despre credinţa, viaţa şi moartea lui Ulfila / Epistula de fide, vita et obitu Ulfilae*, din orizontul anului 383, unde apare pentru prima oară cuvântul *România*. Episcopul dacoromân, *Palladiu de Ratiaria* (349 – 425, aprox.), este unul dintre cei mai străluciţi dialecticieni ai timpului său; «din dialogul cu sfântul Ambrozie la Sinodul din Aquileea, cum şi din fragmentele transmise de Maximin, reiese clar că Palladiu avea o minte ageră, era neîntrecut în replici şi ţinea piept cu succes

întrebărilor abrupte sau silogismelor sfântului Ambrozie în problema trinitară; era un personaj cultivat, un eretic învăţat, căruia sfântul îi reproşează că s-a lăsat prins de filosofia omenească şi nu de aceea a lui Hristos; Palladiu, zice sfântul, se foloseşte de dialectică nu pentru a construi, ci spre a distruge» (CSb, 216). Episcopul *Maximin de Dacia / Dacoromânia* (350 – 430, aprox.) este un adept al arianismului. Opera sa cuprinde: *Dizertaţia lui Maximin împotriva lui Ambrozie / Disertatio Maximini contra Ambrosium, Contra Iudeilor, Contra păgânilor* şi *Contra ereticilor*; i se mai atribuie vreo 40 de predici. În prima parte a *Dizertaţiei împotriva lui Ambrozie,* aduce „dosarul" cu argumente anti-ambroziene, ţinta fiind constituită de actele sinodului de la Aquileea, din 381, sinod prezidat de Ambrozie, care a acuzat de arianism şi care «a depus din scaunele episcopale» pe Palladiu de Ratiaria şi pe Secundian de Singidunum; partea a doua este «o violentă diatribă împotriva ortodoxiei». Sfântul valah / dacoromân *Teotim I* (390 – 425, 20 aprilie, aprox.) a fost episcop de Tomis / Constantiana (Constanţa-România); după cum ne încredinţează şi Sozomenos în *Istoria bisericească* (VII, 26, 9), era înzestrat cu o extraordinară bioenergie ce l-a proiectat în sfera făcătorilor de minuni, fiind vestit / temut chiar şi printre hunii pătrunşi în Dacia / Dacoromânia Răsăriteană, în provincia Moldadava / Moldova, la nordul gurilor Dunării, ameninţând şi provincia Scythia Minor; «admirându-l pentru virtutea lui, hunii sălbatici de ajunseseră la Dunăre, îl numeau Dumnezeul Dacilor / Dacoromânilor; deoarece fură puşi la încercare de fapte divine din partea lui.». În orizontul anului 400, patriarhul Constantinopolului, sfântul Ioan Gură de Aur, a răspuns invitaţiei sfântului Teotim I de a vizita Tomisul, călăuze fiindu-i Ioan Cassian şi Gherman; din acest orizont datează strânsa prietenie dintre sfântul Ioan Gură de Aur şi sfântul Teotim I de Tomis. Despre Teotim I de Tomis, în *Liber de viribus illustribus* (CXXXI, 22, 952), Ieronim menţionează că «… a scos scurte tratate sub forma unor dialoguri şi în stilul vechii elocinţe; aud că el scrie şi alte lucruri.» / «… in morem dialogorum et veteris eloquentiae breves commaticosque tractatus edidit. Audio eum et alia scribere». Din păcate, nu s-au conservat din opera sfântului dacoromân Teotim I de Tomis decât foarte puţine fragmente, între care şi cele din omilia *Iar dacă îţi vei aduce darul…*

(valorificate de sfântul Ioan Damaschin, în *Sacra Parallela*): «Faptele trupului pot fi întrerupte de multe (piedici), dar cel ce păcătuieşte cu gândul, prin însăşi iuţeala gândului, făptuieşte complet păcatul.»; «Lucru grav nu este să suferi greu, ci să suferi pe drept»; A-ţi aminti de Dumnezeu înseamnă a-ţi aminti de viaţă, iar a-L uita înseamnă a muri.». Nobile, înnobilatoare aforisme ne-a lăsat sfântul dacoromân Teotim I de Tomis, corola lor grăindu-ne: *Despre sufletul desăvârşit* – «În mintea tulburată şi plină de griji, nu se află nici un gând frumos şi nu se revarsă peste ea harul lui Dumnezeu. A ajunge la desăvârşirea sufletului înseamnă a-l elibera de griji căci, datorită grijilor, se nimiceşte. De aceea se spune despre sufletul desăvârşit că este, într-adevăr, ca un crin în mijlocul spinilor. Căci crinul din Evanghelie înseamnă sufletul lipsit de griji, care nici nu se osteneşte, nici nu toarce şi totuşi s-a îmbrăcat mai frumos decât slava lui Solomon»; *Îngrijirea de cele viitoare spre a nu sta trântit în gunoaiele veşniciei* – «Despre cei ce poartă grijă numai faţă de cele trupeşti, Scriptura spune: „Toată viaţa celui nelegiuit este plină de griji". Este, într-adevăr, lucru necucernic să porţi de grijă toată viaţa de cele trupeşti şi să nu te îngrijeşti deloc de cele viitoare. De acea zice Ieremia în *Plângerile* sale: „cei ce au fost crescuţi în purpură stau trântiţi în gunoaie"»; «când stăruim, într-adevăr, în gânduri strălucitoare şi înflăcărate, atunci suntem îmbrăcaţi în purpură, dar când suntem atraşi de cele trecătoare, atunci ne acoperim de gunoaie»; *Sufletul – partea conducătoare a omului* – «Cel ce merge pe patru picioare este cu totul necurat. Merge pe patru picioare cel ce se încrede în cele pieritoare şi, din grija faţă de ele, neglijează în întregime partea conducătoare (a omului), sufletul. După cum cei legaţi cu lanţuri merg cu greutate, tot aşa cei legaţi (numai) de această viaţă nu reuşesc să ducă până la capăt calea virtuţii». Preotul dacoromân *Bonosu de Naisus* este considerat, în anul 391, creator de erezie. În Dacia / Dacoromânia – provinciile Dacia Malvensis / Alutuania (Oltenia), Dacia Mediterranea (între Sardica şi Singidunum – Valea Timocului) –, s-a propagat *erezia bonosiană* (de la numele preotului dacoromân Bonosu, din oraşul natal al împăratului Constantin cel Mare, Naissus / Niş), derivată din din erezia lui Fotin, «negând, printre altele, şi pururea-fecioria Maicii Domnului». Sinodul general de la Capua-Italia, din 391, a luat în cercetare erezia lui Bonosu

din Naissus, încredinţând cauza spre cercetare episcopilor din Illyricum şi Macedonia. Bonosu a continuat să mai rămână o vreme în scaunul episcopal, în ciuda sentinţei „de depunere" a episcopilor din Illyricum. După câţiva ani a fost înlocuit cu un episcop ortodox, Marcian. Din acest an datează lucrarea compatriotului *Paul de Pannonia*, «*Contra lui Bonosu»,* unde erezia bonosiană a fost combătută într-un înalt spirit ortodox. *Bonosianismul* a fost îmbrăţişat de goţi şi dus în Europa de Apus. Sfântul *Ioan Cassian* (360 d. H., 29 februarie – 435, 23 iulie) a lăsat o operă patristică monumentală, un loc aparte ocupând: *Despre aşezămintele mânăstireşti cu viaţă de obşte şi despre remediile contra celor opt păcate principale / De Institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis* (418, aprox.), *Convorbirile duhovniceşti / Conlationes Sanctorum Patrum,* redactate în orizontul anului 420, *Despre întruparea Domnului – contra lui Nestorie / De incarnatione Domini contra Nestorium,* din orizontul anului 430 etc. Între anii 415 şi 418, la Massalia / Marsilia, Sfântul Ioan Cassian întemeiază mănăstirile Saint Victor (pentru călugări) şi Saint Sauveur (pentru călugăriţe). Umanismul religios-valah reînfloreşte dincoace de pustiitoarele vremuri ale migraţiilor euroasiatice, de la goţi, la unguri şi mongolo-tătari, dincoace de „schismele" („mici" / „mari") ale Bisericilor de Roma şi de Constantinopol („schisme" care au dus la inventarea unei noi sacre limbi evmezice: slavona, pentru Ortodoxism), dar mai ales dincoace de descoperirea tiparului. Pe lângă umanismul religios-valah în limba latină îşi face apariţia şi un umanism religios-valah în limba slavonă. *Filotei,* logofătul lui Mircea cel Mare, este autor de *Imnuri religioase* în limba slavonă. Din teascurile Tipografiei Ţării Româneşti (de la Târgovişte), înfiinţată de domnitorul umanist Radu cel Mare, iese – în anul 1508 – prima tipăritură valahă / românească în slavonă: «Liturghierul». În Tipografia lui Filip Moldoveanu din Sibiu, în anul 1544, apare prima carte în limba română: «Catehismul Luteran». Se înfiinţează şi alte tipografii româneşti: în Braşov, în Iaşi etc. Reintroducerea limbii valahe / dacoromâne (române) în Biserică se datorează biruinţei marilor cărturari-mitropoliţi din Principatele Valahe evmezice: în Moldova: *Varlaam* («Cazanie sau Carte românească de învăţătură», 1643) şi *Dosoftei* («Psaltirea în versuri», 1673), în Transilvania /

Ardeal: *Simion Ştefan* («Noul Testament de la Alba Iulia / Bălgrad», 1648), în Ţara Românească: *Antim Ivireanu* («Didahii») ş. a. Dar rodul cel mai de preţ al umanismului religios-valah / dacoromânesc este *Biblia de Bucureşti,* tipărită în anul 1688 (prin grija domnitorului Ţării Româneşti, *Şerban Cantacuzino*, prin grija fratelui acestuia, istoricul / savantul *Constantin Cantacuzino*, prin grija traducătorilor: *Radu Greceanu, Şerban Greceanu* ş. a.), lucrare constituindu-se într-un neasemuit monument de limbă română literară evmezică.

Direcţia valahă / dacoromână a umanismului „laic", un umanism al dialogului cu cosmosul nostru cel de toate zilele, este reprezentată mai întâi de *Flavius Iulian,* împărat de Constantinusa / Constantinopol între anii 361 şi 363, supranumit şi „apostatul" / „rebelul". În nenumărate rânduri, genialul împărat-filosof şi-a elogiat strămoşii săi dacoromâni / valahi, îndeosebi, pe cei din provincia imperial-romană a Daciei / Dacoromâniei Sud-Dunărene, Dacia Ripensis / Aureliană, „rustici", „simpli", „austeri", «străini de rafinamente senzuale», «neclintiţi în hotărâri», «cu frică de Dumnezeu / Samoş (Soarele-Moş)» (cf. REl, 65). Iulian a fost educat în adolescenţă în Dacia / Dacoromânia, în spiritul străvechi, multimilenar, al confreriilor războinic-religioase ale Zalmoxianismului, cunoscute pe aceste segmente temporale ale „istoriilor" mai ales sub numele de Cavalerii Dunăreni / Thraci (confrerii care l-au proiectat şi în tronul imperial – cf. CDCD, 127 sq.). Împăratul valah / dacoromân, Flavius Iulian, a fost un orator de marcă, un distins filosof al secolului al IV-lea, un liric de stirpe cogaionică / zalmoxiană. Corola operei sale se constiuie din *Banchetul sau Saturnalele ori Împăraţii, Contra Creştinilor* – în trei cărţi, din care s-au transmis fragmente; *Imnuri Regelui-Zeu-Soare şi Mumei-Pământ* – poeme în proză, elogiind Perechea Primordială, scrise după reîntoarcerea de la Creştinism la Zalmoxianism (cam în acelaşi timp cu trilogia «Contra Creştinilor»), *Discursuri* – „oficiale": *Elogiul împăratului Constanţiu, Elogiul împărătesei Eusebia, Scrisori* etc. Deocamdată, pelasgo-thraco-dacul / valahul (dacoromânul) *Aethicus Dunăreanu* (d'Ister / Histricus, 370 – 435, aprox.), după cum stă mărturie lucrarea sa din orizontul anului 400 d. H., *Cosmografia* (transmisă peste Evul Mediu în 40 de copii), traversează / descrie

America de Nord, înaintea lui Columb (1451 – 1506) cu 1092 de ani, înconjoară planeta – ca „Mesager Celest", pe calea tradiţional-sacră a Zalmoxianismului, a strămoşilor cu ştiinţa de a se face nemuritori – mai devreme cu cel puţin 1122 de ani decât cei din echipajul condus de Magellan (1480 – 1521). Graţie tot *Cosmografiei lui Aethicus Dunăreanu* ni s-a transmis şi alfabetul pelasgo-thraco-dac / valah (dacoromân-arhaic) din 23 de litere (pentru cele 23 de sunete, în scriere aplicând principiul fonetic, în cadru misteric / iniţiatic). Dacoromânul / valahul cărturar, *Dionisie Măruntu' / Exiguul* (470 – 545, aprox.), ce a servit Biserica de la Roma sub zece papi (de la Anastasie al II-lea la Vigilius), are şi „operă laică", rezidând în punerea bazelor de calcul ale erei noastre, valabile şi astăzi, prin lucrările *Cartea despre Paşti* şi *Argumente pascale*, cât şi prin două „epistole": *De ratione Paschae*, călăuzit de principiile: «Eu n-am voit să pun în baza ciclurilor mele amintirea acelui om fără de lege şi persecutor (Diocleţian), ci mai degrabă am ales să socotesc anii de la Întruparea Domnului nostru Iisus Hristos, pentru ca astfel să fie tuturor mai cunoscut începutul nădeJdii noastre şi pentru ca să apară mai clară cauza răscumpărării neamului omenesc, adică Patimile Mântuitorului nostru.» (*apud* VSP, 63). Cea mai mare descoperire – care dă un nou avânt umanismului european, determinând în mare măsură a doua Renaştere a Europei – se datorează germanului Johann Guttenberg (1400 – 1468), inventatorul tiparului. Descoperirea tiparului îşi pune amprenta benefic asupra noului curs al umanismului european, inclusiv a umanismului din Principatele Valahe, Ţara Românească – prin tipografia de la Târgovişte – ocupând „locul al cincilea" din Europa, în „marea competiţie" a centrelor de tipar. Şi de-aici încolo, direcţia *valahă / dacoromână a umanismului „laic", a unui umanism al dialogului cu cosmosul nostru cel de toate zilele,* este strălucit reprezentată şi de *Neagoe Basarab*, autorul celebrelor *Învăţături către fiul Theodosie*, lucrare adeseori comparată valoric cu «Principele» de Niccolo Machiavelli, şi de *Nicolae Milescu*, autor a două cărţi de mare importanţă europeană la data ivirii lor, *Descrierea Chinei* şi *Jurnal de călătorie în China*, alăturându-li-se: *Nicolaus Olahus*, prietenul lui Erasmus de Rotterdam, autorii de cronici / letopiseţe (*Grigore Ureche, Miron Costin, Radu Greceanu, Radu Popescu, Ion Neculce* ş. a.), ori de

istorii (*Constantin Cantacuzino* ş. a.), culminaţia fiind marcată de enciclopedismul lui *Dimitrie Cantemir*. Umanismul valahic / dacoromânesc, prin valorile sale, este parte constitutivă din marele umanism al Europei din toate anotimpurile, remarcându-se alături de umanismul Italiei (F. Petrarca, G. Boccaccio, N. Machiavelli, L. Ariosto, T. Tasso ş. a.), al Franţei (F. Rabelais, P. Ronsard, M. Montaigne ş. a.), al Angliei (Th. Morus, C. Marlowe, W. Shakespeare, E. Spencer ş. a.), al Spaniei (Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca ş. a.), din Ţările de Jos (Erasmus de Rotterdam ş. a.) etc.

§ Utopie

(din gr. *ou topos*, „loc care nu există")

Prin *utopie* este desemnată fie o operă filosofică, literară, politică, în care se imaginează un spaţiu „uman-ideal" ireal, în care sunt evocate „ţinuturi" ale imaginarului, cu guverne / popoare ideale, cu lumi edenice etc., fie o concepţie politică / socială generoasă, progresistă, dar irealizabilă pentru că nu ţine seama de condiţiile istorice concrete date şi de legile obiective ale dezvoltării societăţii respective.

Termenul de *utopie* provine din titlul celebrei lucrări a lui Thomas Morus, *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia / Despre cea mai bună organizare a statului şi despre noua insulă Utopia*, publicată în anul 1516; «autorul a ales special acest nume insulei sale ideale, pentru a sublinia existenţa ei ireală» (DTL, 461).

§ Utopism

(din *utopie* + suf. *-ism*)

Utopism înseamnă fie credinţa unor indivizi, categorii sociale etc., în idealuri irealizabile, fie principiul estetic-paradoxist prin care poeţii, prozatorii, dramaturgii construiesc spaţii epico-lirico-dramatice ideale

/ onirice, unde îşi desfăşoară „fără frontiere" imaginaţia, trăirile, opunându-le spaţiilor terorizante, spaţiilor-capcană etc. „oferite" de regimurile totalitarismului.

În programul *refluxgeneraţiei (the generation of deep clearness),* sau generaţia retragerii la matcă şi a cristalizărilor în profunzime, după cum sublinia Ion Pachia Tatomirescu, într-unul din manifestele paradoxismului, *Fragmente din scrisoarea-răspuns a unui poet dacoromân către domnul Cantemir sau Enciclopedicus – ianuarie 1985, Timişoara, Dacoromânia,* publicat în revista londoneză, *Convergenţe Româneşti / Romanian Convergences Periodical of Romanian Culture and Civilisation* (numărul 5), din mai 1985 (v. *supra* – manifest), utopismul intră în programul „disipativ-grupului", fiind bine ilustrat «la Adrian Popescu, în *Umbria*, la Dinu Flămând, cu al său *Apeiron,* la Ion Mircea ş. a.» (TScr, 41). La Adrian Popescu, spaţiul utopic al marilor cristalizări, al unor limpide privelişti ale fiinţei, este admirabil proiectat chiar din volumul de debut, *Umbria* (1971), reliefându-se graţios, sub norul purpuriu picurând purificator, nobil şi înnobilator, peste câmpia de lumină şi în brize mediteraneene, peste nebănuite linii de „forţă lirico-magnetică": *Umbria / provincie a Imperiului / unde n-am fost niciodată / depărtarea mea. / Umbelifere / la marginea drumurilor tale / dâre de spumă / în urma roţilor / te fac mai uşoară printre / lucruri aeriene: / această prezenţă a naramzelor / mai îmbietoare ochiului / decât femeia însorită / pe care o mai zăreşti / la ultimul val de şosea / fierbinţeala dulce a miezului / şi / dintr-odată acel gust de cenuşă / penet de lebădă / simun peste grădinile după-amiezii / licărul preferat licorii. / Provincie a Umbriei, Umbria, / îţi presimt străzile şi terasele / seninul şi stelele ce stau deasupră-ţi / o ploaie strălucitoare te limpezeşte / o mireasmă lâncedă te acoperă / purpuriu norul picură peste tine / Umbră şi Ambră, Umbria, / de care buzele mele nu sunt străine.* (POms, 27 sq.). *Eugen Simion certifică (în 1989) utopismul trăirilor lui Adrian Popescu, poetul «urmărit de roiuri de albine venite din luncile Paradisului», «într-o Umbria imaginară», unde «vorbeşte în „dialectul safirului" şi, din când în când, călătoreşte împalidat,* cu ochii arşi de miracole, într-un nedesluşit Apus; (…) *Umbria* nu este provincia italiană cunoscută, ci un spaţiu liric rezultat

din combinarea Umbrei şi a Ambrei, cum însuşi poetul sugerează…» (SSra, IV, 366). Colegul refluxgeneraționist al lui Adrian Popescu, „generația cu 47 de scriitori născuți în primul an republican-românesc, 1947" (*supra* – manifest), Ion Pachia Tatomirescu, în volumul «Munte» (Bucureşti, Editura Eminescu, 1972), propune – în poemul *Cogaion* (cu titlul schimbat, la propunerea lectorului de la editura bucureşteană de-atunci, poetul Nicolae Oancea, „din motive de cenzură", în *Muntele nostru, poem datând din noiembrie 1969, conceput „în cristale octogonal-mausoleice", mai exact, în opt secvenţe: I. Apă concentrică, II. Muntele – dac frumos, III. Podiş – soarele zace-n lat, IV. Munte de mijloc, V. Câmpie oblică, VI. Gheizer – cercul vuind în lături, VII. Relief de sunet, VIII. Renaştere* – cf. TMun, 29 – 44), un spaţiu utopic-autohtonist, bipolarizat de *Munte / Cogaion*, muntele Zalmoxianismului, al celor cu „ştiinţa de a se face nemuritori", şi de *Matca* sacrului fluviu, Dunărea (Don-Ares), spaţiu fabulos, „octoedric" aşadar, unde eşti întâmpinat de un «relief de sunet» *(Pământ fertil în păsări, fertilă vale-adâncă, / soarele doarme-n scroburi, în miere, printre urşi / înnobilaţi în iarnă, în ochi de ierburi încă / nebănuiţi pădurii de-atâţi luceferi scurşi. // Porneşte fieru-n vulturi, în sunet, în lumină, / pe o câmpie-naltă roind azur în spice; / ţinutul apei calme pe-o orgă se lumină / ca stele de-o fântână, din tălpi, să ne înspice. // Se lasă-n coaste muzici, oglinzile răspund / mai sus de templul urii, presus de sterpe ape; / în păsări ne retragem pe viersul lor profund – / un relief de sunet pădurile s-adape.)*, „relief" aşteptând o „Renaştere Valahă": *Solstiţiul se tot lasă în lebede prelungi, / suind la capăt de-axă, cum Muntele ne cere – / şi te urmează vetre: nu poţi să ni le-alungi, / zvâcnesc sub noi păduri, muguri plesnesc prin ere. // Fructul solar veghează solemnele rotiri, / pe florile cinstirii sub gheizer, pentru salt / din pasăre-n graniturI, în muzici şi nuntiri / la romb de ape clare-n vârtej deschis înalt. // Carnea-n cupole urcă şi se scufundă-n stele, / şi lungul păr al ierbii alunecă-n seminţe, / mai sus, pe sol albastru, mai jos, printre inele, / printre fântâni cu vulturi în ochi, peste sentinţe, // peste mistreţii iernii scurmând subsolul nopţii; / Matca se lasă-n aripi, piatra-nfloreşte-n aur, / curg brazii peste somnul purtat de echinocţii, / ies voievozii-n scuturi, prin roci, de sub tezaur; // pielea cetăţii crapă, grinzi înverzesc în turle, / belşug îneacă drumuri, cară plesnesc sub rod, / lupii muşcă lumina şi-n sâmburi vor să urle, / cerbii*

glisează-n arbori şi ploi solare rod; // păsări erup din soare, în ochi de cântec ies, / Muntele nostru-ncearcă aici piatra sonoră; / fertil, solstiţiul suie din Matcă-n romb ales, / ape rotesc în sfere nou fruct de clară oră… În volumul din 1980, Ion Pachia Tatomirescu se înfăţişează cu un „binom utopic-spaţial", Cosmia – Zoria, încât Cosmia se constituie în limb pentru Zoria, şi invers, Zoria devine limb pentru Cosmia; „cartografierea" primului spaţiu utopic relevă: Spaţiu-ntre spaţii e Cosmia – / când anotimpuri curg cu grâu şi luceferi / în care s-au retras luminile; nu-i grai – / vocale toarse în peşti policromi, pe-abis, / întoarnă verdele-n lănci spre vioriile fluvii; / nisip în nisip: ritmul ascuns în puzderii / şi-n coarnele cerbilor înflorind insulei – / aici, se naşte lumină de miere / şi-argint de ornic neatins de drum, / ori de fulgii legănătorului labirint / fosforescent pe nările întunericului; / Cosmia – aer presărat pe izvoare, / curcubeu invers curgând / în oglinzi cu fertile adâncuri … («1. Spaţiu-ntre spaţii…» – TZor, 19). Într-o cronică de întâmpinare, publicată în 27 septembrie 1980, în revista bucureşteană *Luceafărul* (anul XXIII, nr. 39 / 961), criticul Paul Dugneanu evidenţiază: «…ca semnificaţie, *Cosmia* şi *Zoria* traduc stări lirice care pentru a fi exprimate necesită o gesticulaţie ceremonioasă şi un scenariu reprezentativ. Primul teritoriu imaginar simbolizează natura edenică, aflată în starea de puritate originară, caracterizată prin lumină şi strălucire, iar cel de-al doilea, natura erotizată, pătrunsă de taina creaţiei, pregătindu-se să celebreze nunta elementelor: *Melcii îşi suie casele pe raza soarelui, în Zoria, / Iubito, rod lunecă în fiinţa noastră, între oglinzi, / peştera mea-i violată prin steaua ta – / şi doar cu crinul pântecul ţi-am atins: / mângâie-mi ochii, Iubito, cu iarba soarelui, cu degetele tale – / fiinţa noastră înoată în apele Zoriei / cum floarea de nufăr*!…». Constantin M. Popa, referindu-se tot la *Zoria*, într-o cronică literară din 1980, preluată şi în volumul *Clasici şi contemporani* (1987), ne încredinţează că Ion Pachia Tatomirescu, un «creator de mituri», «concepe un cosmos alcătuit din două lumi: *Cosmia*, spaţiu al experienţelor esenţiale, în care adevărurile se relevă pentru a fi apoi numite în *Zoria*, ţinutul miraculos al rostirii dintâi *(ţi se dă graiul!).* Trecerea din *Cosmia – aer presărat pe izvoare, / curcubeu invers curgând / în oglinzi cu fertile adâncuri*…, spre *Zoria – stare-n lumina mierii după vânătoare de seară*, echivalează cu triumful luminii asupra

umbrei. Poemele se dezvoltă din două registre evanescente: silvestru şi acvatic. Sensul ultim al tuturor metamorfozelor este sublimarea în mirifica stare nupţială.» (PClas, 141). Ca spaţiu, *Zoria* proiectează *eul / ens-ul* tocmai la „apogeu", într-un solstiţiu al fiinţării: *Cum pielea cu nestemate a cerbului alergând / prin cânepiştile beznei, înainte de rouă, / se-ntinde rodul între fulger şi curcubeu / cu semn fericirii pe fruntea luminii; / sufletul meu se-mbracă în păsări, / deasupra turlelor de mărgărint, / în urmă lăsând / macii roşii, călători prin existenţe de mai; / undeva, de-acum, / sfâşie gladiatorul coapsele aurului… // Insulă cu aripi, / stare-n lumina mierii după vânătoare de seară,* Zoria, */ aici, răsai mireasă: mi-e semnul oglinzii / deasupra sceptrului, vocale-adormindu-mi / în floarea purpurei, lângă şerpi de nectar!* («V. Şerpi de nectar» – TZor, 37). Criticul literar, Ioan Buduca, tot într-o cronică literară la volumul *Zoria,* publicată în 5 februarie 1981, în revista bucureşteană, *România literară* (anul XIV, nr. 6, p. 5), consideră că «gesticulaţia solemnă, larg-învăluitoare, încrezătoare în valorile plastice ale cuvântului, în preţiozitatea romantică a relaţiei afective cu lumea şi cu absolutul, îşi are în poezia lui Ion Pachia Tatomirescu un reprezentant netulburat de îndoieli»; acelaşi critic mai subliniază: «Un anume aer programatic nu lipseşte nici din *Zoria*, concepută ca un vast coral al unor stări poetice dintr-o tradiţie a rostirii ceremonialice, neocolind însă nici angajarea într-un cotidian mai prozaic. Dominantă rămâne însă atitudinea ritualizantă: *În părul meu sunt încă-ncâlcite plante carnivore, / spre-altar mă-ndrept cu paşi de aur vechi, / fumul răşinilor zoriind îmi alungă peste pleoape / şerpii de somn: da, am pus oglinzi dulci nisipului, / am chemat mlădierile tale (un cald pârâu în cer de prigorii), / am alergat spre tine desculţ prin lumina de iarnă / şi-ţi vin lilium breve aici, în Zoria, / tăiat să fiu de razele de-argint ale mâinilor tale…/ Clopote,-n păsări, vestească de-acum zidirea noastră: / faguri de mai în vase de lut să aprindem!* Zoria este un spaţiu de oficieri grave în care cosmicul se înfăţişează ca o mai pură natură, în care naturalul apare ca o mai umană ipostază a lucrurilor, în care lucrurile toate pregătesc procesiuni nupţiale erotice. Eul poetic este insinuat în fragmentele tuturor viziunilor, despre el este vorba de fapt, dincolo de toate măştile entuziasmelor romantice: *în faţa amurgului, în faţa luminii, a nordului* sau a cerului. Remarcabilă este prospeţimea acestui

limbaj ce putea fi redescoperit ca vetust: *Pe colinele galbene umblă cântece în piei de pisică sălbatică; / ierburile, părăsindu-şi scheletele, jur-împrejurul meu, / au seminţe în risipire…*».

§ Verosimil

(lat. *verisimilis,* „adevărat")

Verosimilul desemnează caracterul unei opere (literare, ori din perimetrul celorlalte arte) de a da impresia / „certitudinea" că s-a structurat în concordanţă cu datele generale ale realităţii, întru catharsis.

În antichitate, Aristotel, în *Poetica*, sublinia faptul că «datoria poetului este nu să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile *verosimilului* şi ale necesarului»; aşadar, marginile *verosimilului* antrenau / magnetizau marginile sacrului necesar din antichitate; «mai mult, raportul dintre realitate şi *verosimil* este inversat în favoarea ultimului, Aristotel arătând că poetul poate folosi şi fapte reale, dar anume acele întâmplări petrecute „aşa cum era *verosimil* să se petreacă": ideea este dezvoltată de teoreticienii italieni ai secolului al XVI-lea (…), care văd în *verosimil* necesitatea pregătirii psihologice a desfăşurării acţiunii; teoreticienii francezi din secolul următor (…) fac din *verosimil* punctul central al sistemului de reguli clasiciste (…); *verosimilul* ajunge să denumească trăsăturile general acceptabile, tipice deci, ale comportamentului unor personaje sau ale unor întâmplări (…), apropiind principiul de cel al normei sociale (…); în acest sens înţelege şi Ion Heliade Rădulescu ideea de *verosimil*, ca o selecţie de trăsături caracteristice nu unor indivizi particulari, ci unei categorii; (…) *verosimilului* îi va fi opus de romantici principiul culorii locale.» (DTL, 467 sq.).

§ Vers

(lat. *versus,* „şir al scrierii”)

Prin *vers* este desemnat fie un cuvânt, fie un grup de cuvinte, cu dispunere după anumite norme prozodice, încât să formeze un rând dintr-o poezie / poemă.

Istoria prozodiei universale evidenţiază mai multe soiuri de versuri: *versul clasic* („versul ce are ritm şi rimă”), *albul vers, liberul vers* etc.

Vers alb. Prin *vers „alb*”, esteticienii / teoreticienii înţeleg un vers lipsit de rimă, nesupus „canoanelor rimologice”. Istoria versului alb începe, pare-se, din 1540, de când Henry Howard tâlmăceşte «Eneida» de Publius Vergilius Maro (70 – 19 î. H.) în stihuri lipsite de rimă. (cf. DTL, 469). Albul vers a fost utilizat îndeosebi de la Shakespeare încoace; Eminescu apelează într-o serie de poeme («Demonism», «Miradonitz», «Odin şi poetul» etc.) şi la albul vers: *O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie / Bătute-n ea şi soarele-i fereasta / La temniţa vieţii. Prin el trece / Lumina frântă numai dintr-o lume, / Unde în loc de aer e un aur, / Topit şi transparent, mirositor*… (M. Eminescu, «Demonism»). După cum se observă cu multă uşurinţă, albul vers pune accentul doar pe ritm, încât nu se mai simte nevoia unei muzicalităţi obţinute şi prin rime.

Vers liber. Prin *vers liber* se înţelege versul ce rămâne în sfera poeticii / poeticităţii fără a mai pune accentul nici pe ritm, nici pe rimă. Ca şi Vladimir Streinu, în tratatul «Versificaţia modernă – studiu istoric şi teoretic asupra versului liber» (1966), înţelegem prin *versuri libere* «rândurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sunt aplicate numai *ad libitum, începând de la experienţa formală a simboliştilor francezi.*» (SVerm, 22). Se pare că istoria verslibrismului începe de la fabulistul La Fonatine (cf. SpPoe, 64); iar «cât de „liber” se cuvine să fie un *vers* pentru ca să rămână totuşi vers şi să nu se dizolve într-o proză dezordonată, aceasta e o problemă care trebuie să fie totuşi examinată, fie cât de succint.» (SpPoe, 65).

(v. *supra* – ritm).

§ Verset

(cf. fr. *verset*)

Prin *verset* se înţelege dispunerea unui text, îndeosebi, religios / solemn, în „unităţi-fraze” / „secţiuni”, „trepte” / „gradaţii”, din două-trei – sau mai multe – propoziţii, dând impresia de „sens complet”, „lejer-asimilabil”, de „situare” pe o scară limpidă la receptare.

§ Verslibrism

(din *vers* + *liber* + suf. *-ism*)

Prin *verslibrism* se înţelege principiul estetic-simbolist prin care se acordă „libertate absolută” versului, scoţându-l / „salvându-l” din labirinturile prozodic-parnasiene, punându-se accentul pe cultivarea versului liber, cu capacitatea „fluidizării” pe orice tip de relief sufletesc.

§ Viziune (artistică)

(cf. fr. *vision,* „imagine”, „reprezentare”, „concepţie”, „vedenie”)

Viziunea / imaginea artistică desemnează modul specific de înţelegere şi de interpretare a lucrurilor, a fenomenelor, de către un artist.

(*supra – imagine / imaginaţie artistică*).

§ l Vorbire directă

Vorbirea directă (dialogată) înseamnă stilul direct.

(*supra* – stil / stil direct).

§ l Vorbire indirectă

Vorbirea indirectă înseamnă stilul indirect.

(*supra* – stil indirect / stil indirect liber).

§ Wagnerianism

(de la numele celebrului muzician, *Wagner*, + dublă sufixare: *-ian- / -ism*)

Prin *wagnerianism* se înţelege principiul estetic simbolist, sinonim *instrumentalismului.*

Muzica marelui compozitor german Richard Wagner (1813 – 1883), totodată şi dirijor, dramaturg, teoretician de artă etc., a impresionat profund pe simbolişti, de vreme ce şi-au propus ca poezia lor să fie asemenea muzicii wagneriene.

(v. *supra* – instrumentalism).

§ Zalmic-genunian

(< rad. *sal- / zal-,* „Yang" / „Lumină" + suf. *-ic* + *genune,* „Yin" + suf. *-an*)

Zalmic-genunianul piciorul metric „senar", în care silabele accentuate sunt tot ca în salm, 1 şi 5, dar constituindu-se în emistih dodecasilabic, reverberând perechea de 6 + 6, şase silabe trimiţând la cele şase constelaţii „crescătoare" ale Soarelui în Zodiac, celelalte

conectându-se celor şase constelaţii „coborâtoare”:

` v v v ` v // ` v v v ` v

(«Soarele şi Luna // mi-au ţinut cununa…»;

sau în proverb:

«Ce ţie nu-ţi place // altuia nu face…»

– folclor dacoromânesc de azi, descinzând „imperial-spiritual” din „oralitatea cultă” a Zalmoxianismului, a „Creştinismului Cosmic” după cum, de altfel, zice şi Mircea Eliade).

Versurile în ritmuri salmice şi zalmic-genuniene, alternându-se perechile-Yang (5 + 5), din emistihuri decasilabice, cu perechile-Yin (6 + 6), din emistihuri dodecasilabice, pot fi memorate foarte uşor (*supra* – ritm).

§ Zalmoxianism

(de la *Zalmoxis* + suf. *-an* > *zalmoxian* + suf. *-ism*)

Zalmoxianismul este prima religie monoteistă din istoria spiritualităţii universale, ale cărei fundamente au fost puse de Salmoş / „Zalmas-Zalmoxis” I, în orizontul anului 1600 î. H., în Dacia (Cogaion / Sarmizegetusa), doctrina-i relevând: (I) armonizarea Părţii în Sacrul Întreg Cosmic, fiecare pelasgo-dac considerându-se o parte din întregul care este Dumnezeu, de unde vin şi responsabilităţile pe măsură ale fiecărui ens; (II) trupul perfect şi sufletul pur nu mai pot exista fără o minte desăvârşită; trupul dat omului – parte din Samasua (Soarele-Moş / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului), din întregul cosmic –, este efemer, însă nu este cu putinţă ca sufletul să piară, el continuând să existe, şi nimeni nu trebuie să se teamă de moarte, ci să înfrunte cu vitejie primejdiile; (III) la trimiterea Solului / Mesagerului Celest la Samasua (Samoş / „Soarele-Moş, sau Tatăl-Cer / Dumnezeul Cogaionului”), prin aruncarea trupului perfect în cele trei suliţe / ţăpi, din Templul / Santuarul-Calendar al lui Sa-Ares (Soare, Soare-Tânăr /

Războinic), incinerarea nu are loc, fiindcă sufletul acestuia revine în respectivu-i trup (de nemuritor); (IV) pregătirea omului pentru nemurire trebuie să înceapă din pruncie, mereu desăvârşindu-se pe căile înţelepte; (V) viaţa este veşnică, în cunoaşterea ocultaţiei şi epifaniei, căci cel ce urmează căile lui Samoş (Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei) nu moare, ci se duce în Ţara-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte; (VI) dar pentru a fi veşnic-fericitul ajuns aici, având parte de toate bucuriile / bunurile, trebuie să lupţi – în Lumea Albă – împotriva orgiilor şi să trăieşti în cumpătare; (VII) cine îşi încredinţează sufletul întru Samoş (Dumnezeu) merită a fi tămăduit / vindecat de răni / boli, răul putând fi extirpat din om prin rostirea / viersuirea frumoasă (descântece / încântece), chiar şi prin tăria lamei de cuţit, chiar şi din craniu (trepanaţie); (VIII) instruindu-te în ştiinţe şi în arte, trebuie să trăieşti după legile naturii / firii; (IX) astfel vei ajunge la cunoaşterea căii-spirală-cosmică (planetară şi cerească) întru Samoş / Dumnezeu, sau Cunoaşterea Absolută – „nuntire" cu Sora-Soarelui / Co-Utya (Cotys), Spuma-Laptelui, „Mireasa / Crăiasa-Lumii": (X) „daco-craţia" teluric-celestă se întemeiază pe Soli, pe înţelepţii Cavaleri / Eroi ai Cogaionului / Sarmizegetusei („Cavalerii Dunăreni"), pe toţi cei din neam / popor, presărători de făptuiri ale Binelui, căci numai aceştia aparţin preafericitei seminţii înrudite / înfârtăţite (înfrăţite) cu Sa-Ares („Soare-Tânăr / Războinic"), „fiul" lui Samoş (Atoatecreatorul).

Se evidenţiază mai întâi obţinerea nemuririi („misterică" / „iniţiatică"), unitatea Materie-Spirit, raportul sacru, holonistic, *Parte-Întreg / Întreg-Parte,* „înrudirea" / „înfârtăţirea" („înfrăţirea") omului cu cele teluric-celeste, participarea zalmoxianului la armonia / ordinea cosmică etc. Fundamentul doctrinei Zalmoxianismului rezida în *armonizarea Părţii în sacrul Întreg cosmic* (*întreg* care este Tatăl-Cer / Soarele-Moş, Dumnezeul din Cogaion). Prin epopţii în Zalmoxianism, cavaleri / războinici, ori „mesageri cereşti" / „soli", ştiinţele şi artele au cunoscut un deosebit rafinament, scrierea arhaică (de pe statueta cu piedestal de la Ocna Sibiului, din orizontul anului 8000 î.H., ori de pe *Tăbliţa-Soare* de la Tărtăria-Orăştie, din orizontul anului 5300 î. H.) a evoluat în alfabetul pelasgo-daco-thracic (valahic) /

dacoromânesc-arhaic de 23 de litere, dar numai în cadru misteric / iniţiatic, cum se arată şi în *Cosmografia* lui Aethicus Dunăreanu / d'Ister (aprox. 370 – 435 d.H.), cel care relatează „evenimentele" / realităţile de pe calea-spirală planetară, în calitatea-i de epopt în Zalmoxianism şi de „ultim Sol", inclusiv din America / Groenlanda, ştiindu-se, graţie Dacilor / zalmoxienilor, că Pământul este rotund. După cum s-a mai subliniat, prin confreriile războinic-religioase s-a impus Zalmoxianismul mai întâi în întregul bazin al Dunării, de la Alpi la Marea Neagră şi la Nipru, de la nordul Carpaţilor, de la izvoarele Vistulei / Pripetului, până la sudul lanţului muntos Balcano-Dinaric, în Pind / Rodopi apoi, în celelalte arii ale Pelasgiei de Centru, cu unele „breşe zalmoxiene" în Capadocia / Capadochia („cap-à-Dachia" / „capul, capătul Daciei / Dachiei"), în Masagaetia / Masageţia etc. Pelasgii care au îmbrăţişat Zalmoxianismul, s-au insularizat („etnoinsularizat") în masa „celui mai mare popor european", numindu-se Daci, „cei mai drepţi / viteji", „cei mai cinstiţi" etc., stăpânind aria edenică ponto-carpato-balcanică, Dacia / Dakia.

§ Zen

(cf. niponul *zen*, „sectă mahayan-budistă")

Zen desemnează fie o sectă japoneză de sorginte mahayan-budist-confucianistă, înfiinţată de Eisai, în orizontul anului 1191, fie una dintre religiile nipone, cu cristalizarea dogmei „în perioada kamakura" (1185 – 1333), provenind din ramura budismului de tip Mahayana, pe care s-au altoit elemente confucianiste, religie-sinteză stând în nucleul *codului Bushido*, al onoarei militare, ce presupune mai întâi „o anume indiferenţă în faţa morţii", pătrunderea în esenţele lumii prin tehnici diverse „de meditaţie" (koan, mondo, toki, toki no ge, zazen etc.), prin antrenarea „în ecuaţiile" unor concepte interesante: karumi / vidul, sabi, wabi etc., aflate şi într-o serie de poeme tanka, haiku etc.

Karumi desemnează „polul-Amaterasu", al frumuseţii / strălucirii

(cf. VBPoe, 34). Sabi se tălmăceşte într-un soi de veştejire lăuntrică şi provine «din adjectivul sabishii, cu sensul de singur, izolat» (VBPoe, 52),; exemplu de valoare estetico-literară obţinută prin zen-sabi în tanka: *Trec mult prea rar pe-aici / Dar tot aud ce jalnic geme / Vântu-n miez de noapte. / Somn veşnic doarme ea sub muşchi / S-asculte pinii-n tânguire* (Sunzei), ori în haiku: *Paing solitar! / Ce îngâni şi ce murmuri / vântului, toamnei?* (Matsuo Bashõ – *apud* VBPoe, 52). Wabi, ca valoare religios-estetică-zen – potrivit niponologilor –, înseamnă, însingurarea derivată din raporturile ens-ului cu lumea, cu exteriorul, ori un soi de «melancolie, dezolare» (VBPoe, 65 sq.), înrudită cu sabi, făcând să vibreze astfel coardele lirei lui Matsuo Bashõ: *Câte, câte lucruri / nu-ţi aduc aminte / aceste flori de cireş!* (*apud* VBPoe, 66).

§ Zolism

(cf. fr. *zolisme* < *Émile Zola* + suf. *-ism*)

Zolismul desemnează un aspect al naturalismului promovat de şcoala franceză a lui Émile Zola, urmărind aplicarea „rigorii ştiinţifice" în abordarea literară a umanului / socialului.

Alături de Zola, se remarcă – în roman / povestire – Guy de Maupassant, Alfonse Daudet, Octav Mirbeau, fraţii Edmond de Goncourt şi Jules de Goncourt, iar în dramaturgie, Henry Becque. (*supra* – v. naturalism).

§ Zoroastrism (Mazdeism)

(din *Zoroastru, numele grecizat al reformatorului iranian Zarathustra* + suf. *-ism*)

Zoroastrismul desemnează religia dualistă apărută în Iran, la începutul mileniului I î. H., atribuită profetului Zarathustra (Zoroastru), având următoarele principii: (1) *Ahura-Mazda / Binele*

este Lumina, „şeful universal suprem”: (2) *Angra-Mainyu / Răul* este zeitatea-demon, întunericul; (3) în întregul cosmos, cele două principii sunt ireconciliaabile; (4) lupta dintre cele două principii, Ahura-Mazda / Binele şi Angra-Mainyu / Răul durează patru perioade de câte trei milenii fiecare, culminând cu duelul decisiv şi cu apariţia lui *Saoshyant,* mântuitorul; (5) oamenii se situează, în această războinicire, fie de partea Binelui, fie de partea Răului; dar credincioşii de partea lui Ahura-Mazda contribuie la mai grabnicul triumf al Binelui asupra Răului; (6) biruinţa Binelui în cosmos prin unirea forţelor umane, alături de Ahura-Mazda, duce la mântuirea individului, mântuire ce poate fi dobândită mai iute prin viaţa trăită întru Dreptate, întru Înaltul Spirit Justiţiar, decât prin rugăciuni, sacrificii, ritualuri etc.

Forma evoluată a vechiului Zoroastrism se numeşte *Mazdeism* (< *Mazda*, zeul suprem, sau zeul binelui, *Ahura-Mazda*, din *Avesta*). Privitor la *eschatologia individuală,* Mircea Eliade şi Ioan P. Culianu subliniază: «Judecata sufletului individual este un motiv străvechi, dar detaliile ei se precizează în Avesta recentă şi mai ales în povestirile pahlavi. La trei zile după despărţirea de trup, sufletele sosesc la Podul Cinvat, unde realizarea Religiei celei Bune le va apare în înfăţişarea propriei Daenă, o fecioară de cincisprezece ani pentru mazdeenii cei buni şi o zgripţuroaică pentru cei păcătoşi. După ce sunt judecaţi de zeii Mithra, Sraoşa şi Raşnu, sufletele credincioşilor trebuie să treacă podul: cei buni vor trece fără necazuri, cei răi vor cădea în flăcările iadului, cei care n-au fost nici buni şi nici răi vor ajunge într-un purgatoriu numit Hamestagan. (…) Sufletul urcă la cer în trei etape: întâi stelele, care sunt corespondentul „gândurilor bune”, *(humata),* apoi Luna, corespondent al Cuvintelor bune *(hukhta),* şi Soarele, corespunzând „faptelor bune” *(hvaşta)*, ca să sosească în cele din urmă în Împărăţia Luminilor Nesfârşite *(Anagra raoşa)*.» (ECDrel, 276 sq.).

Sigle (în text, cifra de după siglă, în majoritatea cazurilor, indică pagina):

– ADFR, I, II = **Antologie dialectalo-folclorică a României,** vol. I, II (ediţie critică şi prefaţă de Constantin Otobâcu), Bucureşti, Editura

Minerva, 1983.

– AethC = Aethicus, ***Cosmografia,*** lucrare editată sub titlul ***Die Kosmographie des Aethicus*** (Herausgegeben von Otto Prinz), în colecţia «Monumenta Germaniae Historica», München, 1993.

– AhCor = Khurshid Ahmad, Muhammad Manazir Ahsan, ***Coranul – învăţături fundamentale****,* Timişoara, Editura Islam, 1999.

– AligD = Dante Alighieri, **Divina comedie** (în româneşte de Eta Boeriu; note şi comentarii de Alexandru Duţu şi Titus Pârvulescu; controlul ştiinţific al notelor şi comentariilor: prof. dr. Alexandru Balaci, membru corespondent al Academiei R. S. R.), Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

– Ant, I – III = ***Poezia română clasică de la Dosoftei la Octavian Goga,*** antologie de Al. Piru şi Ioan Şerb, vol. I – III, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.

– AOC = Grigore Alexandrescu, ***Opere complete – poezii şi proză*** (ediţie îngrijită de G. Baiculescu), Bucureşti, Editura Cugetarea – Georgescu Delafras, 1940.

– ArV, I, II = Tudor Arghezi, ***Versuri,*** I, II (pagini: 586 + 664; prefaţă: ***Blid şi cugetare*** de Ion Caraion; ediţie şi postfaţă de G. Pienescu), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980.

– AT = Ioan Anastasia, ***Trestia gânditoare****,* Târgu Mureş, Editura Ambasador – colecţia *Haiku* –, 1999.

– B = ***Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură a Vechiului şi Noului Testament*** – «tipărită întâia oară la 1688 în timpul lui Şerban Vodă Cantacuzino, domnul Ţării Româneşti, retipărită după 300 de ani în facsimil şi transcriere, cu aprobarea Sfântului Sinod, această ediţie văzând acum, din nou lumina tiparului, cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, patriarhul Bisericii Ortodoxe Române», Bucureşti, Editura Institului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1997.

– BasSL = ***Basmul cu Soarele şi Luna*** (din basmele timpului şi spaţiului – antologie, prefaţă şi bibliografie de Iulian Chivu), Bucureşti,

Editura Minerva, 1988.

– BDTO = Ion Bria, ***Dicţionar de Teologie Ortodoxă,*** Bucureşti, Editura Institului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.

– BFls = Maliu Bogoe, **Flori şi spini,** Bucureşti, Editura P. A. S., 1939.

– Bibl = ***Biblia sau Sfânta Scriptură,*** Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1968.

– BJS = Ion Barbu, ***Joc secund*** (ediţie bibliofilă îngrijită de R. Vulpescu), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.

– BLţ = Maliu Bogoe, **La ţintă,** Timişoara, Editura Facla, 1979.

– BPoe = Ion Barbu, ***Poezii*** (ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu), Bucureşti, Editura Albatros, 1970.

– BTc = Lucian Blaga, ***Trilogia culturii***, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

– BVoc = Grigore Brâncuş, ***Vocabularul autohton al limbii române,*** Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983.

– CAlc = Şerban Cioculescu, ***Aspecte lirice contemporane,*** Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1942.

– CDCD = Sfântul Ioan Cassian, ***A douăzeci şi patra convorbire duhovnicească*** (traducere / adaptare din limba latină de prof. univ. dr. Decebal Bucurescu; postfaţă: ***Zalmoxianism şi Creştinism în Dacoromânia, Patria sfântului Ioan Cassian*** de Ion Pachia Tatomirescu), Timişoara, Editura Aethicus, 1999.

– CDobMD = Gheorghe Constantinescu-Dobridor, ***Mic dicţionar de terminologie lingvistică,*** Bucureşti, Editura Albatros, 1980.

– CDR-18 = **Caietele Dacoromâniei** (periodic de cultură / civilizaţie pelasgo-thraco-dacică, sau valahică / dacoromânească – Timişoara), anul VI, nr. 18 / 23 decembrie 2000 – 21 martie 2001, pp. 10 – 16.

– CEB = George Călinescu, ***Estetica basmului,*** Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965.

– CILRc = G. Călinescu, ***Istoria literaturii române*** – compendiu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

– CILR = George Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*** (ediţia a II-a, revăzută şi adăugită – îngrijită şi cu prefaţă de Al. Piru), Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

– CLC = Th. Capidan, ***Limbă şi cultură,*** Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1943.

– CLrex = Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română şi expresionismul,*** Bucureşti, Editura Eminescu, 1971.

– CMS = Albert Camus, **Mitul lui Sisif** (traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin), Bucureşti, Editura Pentru Literatură Universală, 1969.

– CPatr = Ioan G. Coman, ***Patrologie,*** Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1956.

– CPes = G. Călinescu, ***Principii de estetică,*** Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă *Regele Carol II*, 1939.

– CroP = Benedetto Croce, ***Poezia – introducere în critica şi istoria poeziei şi a literaturii*** (traducere şi prefaţă de Şerban Stati), Bucureşti, Editura Univers, 1972.

– CrohL, I, II, III = Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale,*** vol. I – III, Bucureşti, Editura Minerva, 1972 (I), 1974 (II), 1975 (III).

– CS = Ion Horaţiu Crişan, ***Spiritualitatea Geto-Dacilor,*** Bucureşti, Editura Albatros, 1986.

– CSb = Ioan G. Coman, ***Scriitori bisericeşti din epoca străromână,*** Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979.

– CSfel = Şerban Codrin, O sărbătoare a felinarelor stinse, Slobozia, Editura Startipp, 1997.

– DAstr = D. Andreescu, Gh. Diaconescu, E. Şerbănescu, ***Dicţionar de astronautică,*** Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

– DCech = Anton Dumitriu, ***Culturi eleate şi culturi heracleitice*****,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.

– DClip = Ştefan Doncea, ***Clipe,*** Bucureşti, Editura Haiku, 1996.

– DDiss = Jacques Derrida, ***La Dissemination,*** Paris, Edition du Seuil, 1972.

– DEnc, I, II = ***Dicţionar Enciclopedic,*** vol. I (A – C), Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993; vol. II (D – G), 1996.

– DER, I – IV = ***Dicţionar enciclopedic român,*** vol. I (A – C), Bucureşti, Editura Politică, 1962; vol. II (D – J), 1964; vol. III (K – P), 1965; vol. IV (Q – Z), 1966.

– DILM = Mihai Drăgănescu, ***Inelul lumii materiale,*** Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989.

– DIm = Mihai Drăgănescu, ***Informaţia materiei,*** Bucureşti, Editura Academiei Române, 1990.

– DLt = Mihai Bogdan Dascălu, **Lovitura de teatru,** Timişoara, Ed. Mirton, 2000.

– DMD = Gheorghe Constantinescu-Dobridor, ***Mic dicţionar de terminologie lingvistică*** (*Prefaţă* de prof. dr. doc. Dimitrie Macrea, membru corespondent al Academiei Române), Bucureşti, Editura Albatros, 1980.

– DN = Florin Marcu, Constant Mâneca, ***Dicţionar de neologisme,*** ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978.

– DTL = M. Anghelescu, M. Apolzan, N. Balotă, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Gh. Ceauşescu, M. Duţă, R. Hîncu, A. Mitescu, G. Muntean, M. Novicov, Dinu Pillat, Al. Săndulescu, Roxana Sorescu, Marian Vasile, Ileana Verzea, Mihai Vornicu, ***Dicţionar de termeni literari*** (coordonator: Al. Săndulescu), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.

– DVDac = Vladimir Dumitrescu, Alexandru Vulpe, *Dacia înainte de Dromihete,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988.

– DumV = Geo Dumitrescu, ***Versuri*** (cu o ***Prefaţă*** de Lucian Raicu şi cu ***Elemente bio-bibliografice*** de G. D.), Bucureşti, Editura Minerva (colecţia «Biblioteca pentru Toţi»), 1981.

– DzegT = Vangheli Dzega, ***Toară di zboară*** *(*versuri), Freiburg / Germania, Editura *Zborlu a Nostru,* 1997.

– ECDrel = Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, ***Dicţionar al religiilor*** (trad. de Cezar Baltag), Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.

– EDZG = Mircea Eliade, ***De la Zalmoxis la Genghis-Han (studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale),*** Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.

– EICIR, I – III = Mircea Eliade, ***Istoria credinţelor şi ideilor religioase,*** vol. I – III (trad. de Cezar Baltag), Bucureşti, Editura Şiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

– EpGhil = ***Epopeea lui Ghilgameş*** (traducere în valahă / dacoromână de Virginia Şerbănescu şi de Al. Dima), Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

– EPo, I, II = Mihai Eminescu, **Poezii,** vol. I, II (ediţie îngrijită de Felicia Giurgiu), Timişoara, Editura Helicon (consilier: Ioan I. Iancu), 1996.

– ESon = M. Eminescu, ***Sonete*** (ediţie critică îngrijită de Petru Creţia), Galaţi, Editura Porto-Franco, 1991.

– FMtcg = Adrian Fochi, ***Miorița – tipologie, circulaţie, geneză, texte*** (cu un studiu introductiv de Pavel Apostol), Bucureşti, Editura Academiei R. P. Române, 1964.

– GCiv = Marija Gimbutas, ***Civilizaţie şi cultură*** (traducere de Sorin Paliga; prefaţă şi note de Radu Florescu), Bucureşti, Editura Meridiane, 1989.

– GyB = Radu Gyr, ***Balade,*** Bucureşti, Editura Gorjan, 1943.

– HAr, I, II = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ***Despre artă şi***

poezie, I, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

– HDic = Ion Hangiu, ***Dicţionar al presei literare româneşti*** (1790 – 1982), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987.

– HIst, I, II = Herodot, ***Istorii,*** I / II (traducere de Adelina Piatkowski şi Felicia Vanţ-Ştef), Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 196l / 1964.

– HP = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ***Prelegeri de istorie a filosofiei***, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1963.

– IANConv = Gheorghe Iorga, ***Autor-narator,*** în revista «Convorbiri didactice» (Bacău), anul XI, nr. 33, 2000, p. 62.

– JakL = Roman Jakobson, **Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă** (traducere de M. Nasta), în «Probleme de lingvistică», Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.

– KD = Victor Kernbach, ***Dicţionar de mitologie generală,*** Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

– LL = Stéphane Lupasco, ***Logica dinamică a contradictoriului*****,** Bucureşti, Editura Politică, 1982.

– LScr, 6 = Eugen Lovinescu, ***Scrieri,*** vol. 6 («Istoria literaturii române contemporane 1900 – 1937», ediţie de Eugen Simion), Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

– Ltan = **Luna în ţăndări** (poeţi români / 10 ani de haiku – antologie aniversară de Florin Vasiliu şi Mioara Gheorghe), Bucureşti, Editura Haiku, 2000.

– MarP = Aurel Martin, ***Poeţi contemporani,*** Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

– MavP = Irina Mavrodin, ***Poietică şi poetică,*** Bucureşti, Editura Univers, 1982.

– MCr, II, = Titu Maiorescu, ***Critice,*** vol. I – II, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.

– MDil = Adrian Marino, ***Dicţionar de idei literare,*** I (A – G), Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

– MDlrv = G. Mihăilă, **Dicţionar al limbii române vechi (sfârşitul sec. X – începutul sec. XVI)**, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974.

– MIsl = Seyyid Ebul A'la el-Meududi, **Introducere în Islam**, Ed. Asociaţia Studenţilor Musulmani din România / Tipografia Vaneessa, Timişoara, 1995.

– MPar = Solomon Marcus, ***Paradoxul,*** Bucureşti, Editura Albatros, 1984.

– MPR = ***Proverbe româneşti*** – antologie de George Muntean, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.

– MRst = **Mărul din Rai cu stelele Crăciunului Dacoromânesc** (colinde culese de prof. Ion Pachia Tatomirescu, din localităţi de pe văile Amaradiei, Gilortului, Jiului, Motrului, Mureşului şi Oltului, între anii 1966 şi 1986), Timişoara, Editura Aethicus, 1998.

– MStTr = Vanghea Mihanji-Sterghiu, **Tradzeri (proză shi puizii pi grailu di Shtip)**, Fayetteville / Statele Unite ale Americii, Editura Cartea Aromână – Syracuse, 1992.

– MTNG = C. Michael-Titus, ***Noua generaţie?,*** în ***Romanian Convergences / Convergenţe Româneşti*** (Londra), nr. 5, mai 1985, p. 40.

– MTTr = C. Michael-Titus, ***Verbul de mărgărint*** (recenzie) – ***Treizeci şi trei mari critici literari despre paradoxismul lui Ion Pachia Tatomirescu,*** în volumul ***Bomba cu neuroni*** de I. P. Tatomirescu, Timişoara, Ed. Aethicus, 1997, pp. 161 – 163.

– NC = Constantin Noica, în ***Cuvânt împreună despre rostirea românească,*** Bucureşti, Editura Eminescu, 1987.

– NegEx = Eugen Negrici, ***Expresivitatea involuntară,*** I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977.

– NegF = Eugen Negrici, ***Figura spiritului creator,*** Bucureşti,

Editura Cartea Românească, 1978.

– ParS, I, II = Miron Radu Paraschivescu, ***Scrieri,* I *(Primele, Cântice ţigăneşti, Declaraţia patetică, Laude şi alte poeme, Versul liber),* II *(Tristele, Tălmăciri),*** Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.

– PB = Platon, ***Banchetul***, Timişoara, Editura de Vest, 1992.

– PClas = Constantin M. Popa, **Clasici şi contemporani**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1987.

– PCon = Ioana Em. Petrescu, ***Configuraţii,*** Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

– PEx = Amelia Pavel, ***Expresionismul şi premisele sale***, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.

– PLN = ***Probleme ale literaturii noi din R. P. R*** (antologie de „studii" semnate de M. Beniuc, O. S. Crohmălniceanu, S. Fărcăşan, M. Gafiţa, P. Georgescu, N. Ignat, S. Iosifescu, D. Micu, S. Mladoveanu, M. Novicov, Tr. Şelmaru, I. Vitner), Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1952.

– PO, I = Platon, ***Opere*** (ediţie îngrijită de Petru Creţia şi Constantin Noica), I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1974.

– Poezia, I = M. Anghelescu, M. Apolzan, N. Balotă, M. Bucur, B. Cioculescu, M. Duţă, R. Florea, D. Grăsoiu, S. Ilin, E. Manu, N. Mecu, A. Mitescu, G. Muntean, M. Novicov, C. Popescu, D. Popescu, R. Sorescu, C. Ştefănescu, M. Vasile, I. Verzea, M. Vornicu, ***Literatura română contemporană – I – Poezia*** (coordonator: Marin Bucur), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980.

– POist = Ştefan N. Popa, ***O istorie a literaturii române din Voivodina,*** Panciova-Serbia / Iugoslavia, Editura Libertatea, 1997.

– POms = Adrian Popescu, **O milă sălbatică,** (cu postfaţa «Extaz, blândeţe şi teroare» de Mircea Iorgulescu), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.

– PPg = Ion Pop, ***Poezia unei generaţii,*** Cluj-Napoca, Editura

Dacia, 1973.

– Prep = Mihai Prepeliţă, ***101 poeme haiku****,* Bucureşti, Editura Haiku, 1994.

– RAnth, I = ***Anthologie des poètes français contemporains***, I, Paris, 1906.

– RadSt = Ilie Rad, **Stilistică şi mass-media**, Cluj-Napoca, Editura Excelsior, 1999.

– REl = I. I. Russu, ***Elemente traco-getice în Imperiul Roman şi în Byzantium*****,** Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1976.

– REtn = I. I. Russu, ***Etnogeneza Românilor – fondul autohton traco-dacic şi componenta latino-romanică,*** Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

– Rœ = Rimbaud, **Œuvres** */????????????*, Moscova, Editura Raduga, 1988.

– RotIst, IV = Ion Rotaru, ***O istorie a literaturii române****,* vol. IV («epoca dintre cele două războaie»), Galaţi, Ed. Porto-Franco, 1997.

– SArg = Nichita Stănescu, ***Argotice – cântece la drumul mare*** (poezii – ediţie alcătuită / îngrijită şi prefaţată de Doina Ciurea), Bucureşti, Editura Românul, 1992, 160 pagini.

– SarwI = Ghulam Sarwar, ***Islam – credinţă şi învăţături****,* ediţia a doua, Timişoara, Editura / Tipografia Vanessa, 1994.

– ScIst, I – IV = Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei româneşti,*** I – IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1982 (vol I), 1984 (II), 1988 (III), 1990 (IV).

– SCJT = O. Simu, ***Civilizaţia japoneză tradiţională,*** Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.

– SGC = Constantin Schifirneţ, ***Generaţie şi cultură,*** Bucureşti, Editura Albatros, 1985.

– SFiz = Nichita Stănescu, ***Fiziologia poeziei*** (însemnări, eseuri, poeme, pagini de jurnal etc. – ediţie îngrijită de Al. Condeescu),

Bucureşti, Editura Eminescu, 1990, 640 pagini.

– SOrd, I, II = Nichita Stănescu, ***Ordinea cuvintelor*** (versuri dintre anii 1957 şi 1983; prefaţă, cronologie şi ediţie îngrijită de Al. Condeescu), vol. I, II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

– SPcl, IV = Vl. Streinu, ***Pagini de critică literară,*** vol. IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.

– SpPoe = Eugeniu Speranţia, ***Iniţiere în poetică,*** ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.

– SPT = Eugen Simion, ***Primul Tzara,*** în ***Caiete critice – revistă lunară de critică literară şi informaţie ştiinţifică*** (Bucureşti), nr. 4 – 5 (101 – 102) / 1996.

– SSin = Marin Sorescu, ***Singur printre poeţi*** („volumul reprezintă debutul din 1964, revăzut şi adăugit de autor"), Bucureşti, Editura InterCONTEMPress, 1990.

– SSms = Marin Sorescu, ***Setea muntelui de sare*****,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

– SSra, I, II, III, IV = Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** vol. I – IV, Buc., Editura Cartea Românească, 1974 – 1989 (vol. I, ediţia întâi: 1974; vol. I, ediţia a doua, «revăzută şi completată», la care se fac trimiterile noastre: 1978; vol. II, 1976; vol. III, 1984; vol. IV, 1989).

– SSubl = Nichita Stănescu, ***Despre sublim*** (interviu acordat lui C. Babeţi, la Timişoara, în 18 octombrie 1983), publicat în revista ***Orizont*** (Timişoara), anul XXV, nr. 13 (833), 31 martie 1984, p. 11.

– StLfund = C. Branislav Stefanoski, **Limba traco-dacâ – fundul a limbilor indo-europeane,** Macedonia / Tetova, Ed. Casa Gramosta, 1993.

– SVerm = Vladimir Streinu, **Versificaţia modernă – studiu istoric şi teoretic asupra versului liber**, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

– ŞMAD = Elena Ştefănescu, ***Mai aproape de Dumnezeu cu Dumitru Dorin Prunariu,*** Timişoara, Editura Augusta, 1999.

– TAfor = Ion Pachia Tatomirescu, **Aforismele Apei / Aphorismes de l'Eau,** Timişoara, Editura Aethicus, 1999.

– TBomb = Ion Pachia Tatomirescu, ***Bomba cu neuroni,*** Timişoara, Editura Aethicus, 1998.

– TDR = Ion Pachia Tatomirescu, ***Dacoromânia lui Regalian / Regalianus Dacoromania,*** Timişoara, Editura Aethicus, 1998.

– TDum = Ion Pachia Tatomirescu, ***Dumnezeu între sălbatice roze,*** Timişoara, Editura Hestia, 1993.

– TEm = Ion Pachia Tatomirescu, ***Mihai Eminescu şi mitul etnogenezei dacoromâneşti,*** Timişoara, Editura Aethicus, 1996.

– TEv = Ion Pachia Tatomirescu, ***Lirosofia stănesciană paradoxistă ca «umbră a ideii» în poezia «Evocare»,*** în «Rostirea Românească» (Sibiu, Timişoara), an V, nr. 4-5-6 / aprilie-mai-iunie, 1999, p. 90 sq.

– TFiz = Albert Thibaudet, ***Fiziologia criticii*** (pagini de critică şi de istorie literară, studiu introductiv, selecţie, traducere şi note de Savin Bratu), Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

– TFulg = Ion Pachia Tatomirescu, ***Fulgerul sferic / Éclair sphérique,*** Timişoara, Editura Aethicus, 1999.

– TIApost = Ion Pachia Tatomirescu, ***Iulian Apostatu (331 – 363) de la Zalmoxianism la Creştinism şi din nou la Zalmoxianism,*** în «Caietele Dacoromâniei» (Timişoara), anul II, nr. 4 / 22 iunie – 21 septembrie, 1997, pp. 2 – 5.

– TILP = Mircea Tomuş, ***Istorie literară şi poezie,*** Timişoara, Ed. Facla, 1974.

– TIrel, XXV, 719 = Ion Pachia Tatomirescu, ***Istoria religiilor (XXV) – Cultul ursului: Ursul, Soarele şi Zalmoxis,*** în «Renaşterea bănăţeană» (Timişoara), nr. 719, 11 iulie 1992, p. 9.

– TIR, I = Ion Pachia Tatomirescu, **Istoria religiilor,** vol. I **(Din paleolitic / neolitic, prin Zalmoxianism, până în Creştinismul Cosmic al Valahilor / Dacoromânilor)**, Timişoara. Editura Aethicus,

2001.

– TÎnc = Ion Pachia Tatomirescu, ***Încântece,*** Bucureşti, 1979.

– TLil = Ion Pachia Tatomirescu, ***Lilium breve*** (poeme), Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

– TMun = Ion Pachia Tatomirescu, **Munte,** Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.

– TOip = Ion Pachia Tatomirescu, ***O ipoteză asupra spaţiului spiritual – civilizaţii arhetipale şi interferenţiale, civilizaţia pelasgo-thraco-dacă,*** în revista «Ramuri» (Craiova), nr. 8 (194), august 1980, p. 11.

– TPaz = Ion Pachia Tatomirescu, **Peregrinul în azur**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1984.

– TPer* = Ion Pachia Tatomirescu, ***Peristylium,*** în suplimentul literar, ***Povestea Vorbii***, nr. 7, al revistei ***Ramuri*** (Craiova), anul III, nr. 10 / 27, din 15 septembrie 1966, p. 14. * Ion Pachia Tatomirescu (născut la 16 februarie 1947, în localitatea Tatomireştii de Jos, judeţul Dolj, licenţiat în filologie la Universitatea din Timişoara) face parte din prima *„promoţie" a paradoxismului,* a *disipativ-grupului* de la ***Povestea Vorbii*** (1964 / 1965 – 1968), coordonat în întreaga Românie, din oraşul Vălenii de Munte, de către Miron Radu Paraschivescu – întâiul scriitor-dizident antitotalitarist (anticeauşist). Între 1964 şi 1966, s-au ivit primele sisteme estetice / lirice ale paradoxismului: Nichita Stănescu, cel din ***Dreptul la timp*** (1965) şi din ***11 elegii*** (1966), cu ***paradoxismul ontologic***, şi Marin Sorescu, cel din ***Poeme*** (1965) şi din ***Moartea ceasului*** (1966), cu ***paradoxismul cosmologic.***

– TPp, I, II, III = G. Dem. Teodorescu, ***Poezii populare române,*** vol, I, II, III, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.

– TRom, I, II = Mircea Tomuş, ***Romanul romanului românesc,*** vol. I – II, Bucureşti, Editura Gramar, 1999 (I) / 2000 (II).

– TSal = Ion Pachia Tatomirescu, ***Salmi / Salmes / Salms,*** Timişoara, Editura Aethicus, 2000.

– TSalrc = Ion Pachia Tatomirescu, ***Secţiuni de aur ale***

literaturii române contemporane, în «Ramuri» (Craiova), nr. 7 (241), 15 iulie 1984, paginile 10 şi 11.

– TScr = Ion Pachia Tatomirescu, ***Fragmente din «Scrisoarea-răspuns a unui poet anonim către domnul Cantemir, sau Enciclopedicus», ianuarie 1985, Timişoara, Dacoromânia,*** în revista «Convergenţe Româneşti» / «Romanian Convergences» (Londra), nr. 5 / mai 1985, pp. 40 – 42.

– TSm = Efim Tarlapan, **Stihuri marţiale,** Chişinău, Editura Compania JSA Group, 1999.

– TSp = Ion Pachia Tatomirescu, ***Nichita Stănescu şi paradoxismul,*** ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Timişoara, Editura Aethicus, 2000.

– TTab = Ion Pachia Tatomirescu, ***Viaţa Dacoromaniei reflectată în tablele / tabulele cerate din Ardeal / Transilvania*****,** în ***Clio*** (Timişoara), anul II, nr. 3 – 4, martie – aprilie, 1993, p. 2.

– TTAdir = Ion Pachia Tatomirescu, ***Tudor Arghezi şi direcţia tradiţionalist-dacoromână a realismului liric din secolul al XX-lea*****,** în «Rostirea Românească» (Timişoara), anul VI, nr. 4-5-6 / aprilie-mai-iunie, 2000, pp. 75 – 80.

– TUph = Ion Pachia Tatomirescu, **Ultimele poeme hadronice,** Timişoara, Editura Aethicus, 2002.

– TVerb = Ion Pachia Tatomirescu, ***Verbul de mărgărint,*** Timişoara, Editura Facla, 1988.

– TZor = Ion Pachia Tatomirescu, ***Zoria*** (poeme), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980.

– TZpl, I, II = Ion Pachia Tatomirescu, ***Zalmoxianismul şi plantele medicinale,*** vol. I, II, Timişoara, Editura Aethicus, 1997.

– TzPrim = Tristan Tzara, ***Primele poeme*** (cu ***Insurecţia de la Zürich*** prezentată de Saşa Pană), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.

– ULrc, I = Laurenţiu Ulici, ***Literatura română contemporană: I***

– *promoţia 70,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1995.

– VAeth = Nestor Vornicescu, ***Aethicus Histricus***, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986.

– VBPoe = Florin Vasiliu, Camelia Başta, **Poezia lirică japoneză – valori estetice,** Bucureşti, Editura Haiku, 2000.

– VMR = Romulus Vulcănescu, ***Mitologie română,*** Bucureşti, Editura Academiei Române, 1985.

– VOp, I = Ion Vinea, ***Opere,*** vol. I – ***Poezii*** (ediţie critică şi prefaţă de Elena Zaharia Filipaş), Bucureşti, Editura Minerva, 1984.

– VSInt = Florin Vasiliu, Brândușa Steiciuc, ***Interferenţe lirice – constelaţia haiku,*** Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.

– VSP = Nestor Vornicescu, ***Scrieri patristice în Biserica Ortodoxă Română până în sec. XVII*** *(izvoare, traduceri, circulaţie),* Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1983.

– VSS = Tudor Vianu, ***Studii de stilistică*** (ediţie îngrijită cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968.

– WatD = Alan Watts, Al Chung-liang Huang, **Dao – calea ca o curgere de apă – caligrafie suplimentară de Lee Chih-chang**, traducere din engleză de Dinu Luca, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

cuprins*

*Conceptele operaţionale din prezentul dicţionar, însemnate cu **§** şi **l** – sunt *concepte obligatorii pentru Bacalaureat-2003;* celelate sunt necesare ca „faruri" / „luminiţe" în labirintul din *Piramida Textului*, ori spre a învăţa câte ceva din traversarea „uraganelor de hârtie" ale secolului, cum ar spune Marin Sorescu…

1. § Absurd ……. /
2. § Accent ……. /
3. § Acrostih ……. /
4. § l Act ……. /
5. § l Acţiune …….. /
6. § Adonic ……. /
7. § Aforism …… /
8. § Alegorie …… /
9. § l Aliteraţie …….. /
10. § Amfibrah …….. /
11. § Anadiploză …… /
12. § Analiză …… /
13. § Anapest …… /
14. § Anaforă …… /
15. § Androgin …….. /
16. § Antiroman …… /
17. § l Antiteză ……. /
18. § Antropomorfism / antropocosmism ……. /
19. § Apolinic …… /

20. § Aporie ……. /

21. § Argou ……. /

22. § Arhaism …….. /

23. § Arhetip ……. /

24. § l Artă poetică …….. /

25. § Asonanţă …….. /

26. § Autenticitate …… /

27. § Autocenzură …… /

28. § l Autor …… /

29. § Avangardă / avangardism …….. /

30. § Baladă …… /

„Gândirismul" baladesc al lui Radu Gyr …… /

Cercul Literar de la Sibiu şi «resurecţia baladei» din mai 1945 …… /

Baladele lui Radu Stanca …….. /

31. § l Basm …… /

32. § Bibliografie …….. /

33. § Bildungsroman …….. /

34. § Blestem …….. /

35. § Bocet ……. /

36. § Bogomilism …….. /

37. § Brahmanism …… /

38. § Budism …… /

39. § Cabală …… /

40. § Cacofonie …… /

41. § Caligramă …….. /

42. § l Canal …… /
43. § Caracter …….. /
44. § l Caracterizare de personaj …… /
45. § Catachreză ……. /
46. § Categorii estetice ……. /
47. § Catharsis ……. /
48. § Catren …….. /
49. § l Câmp semantic …….. /
50. § Cezură …….. /
51. § Chiasm …….. /
52. § l Cititor ……. /
53. § Clasicism …….. /
54. § l Cod …….. /
55. § l Comedie ……. /
56. § Comentariul literar …….. /
57. § l Comicul ……. /
58. § l Comparaţie ……. /
59. § l Compoziţie ……. /
60. § Comunicare ……. /
61. § Concatenaţie ……. /
62. § l Conflict …….. /
63. § Confucianism …… /
64. § Construcţie …….. /
65. § l Construcţia subiectului …….. /
66. § Constructivism ……. /

67. § l Context ……... /

68. § Conţinut şi formă ……. /

69. § Corespondenţe ……... /

70. § Coriamb ……... /

71. § Cosmogonie / cosmogeneză ……. /

72. § Creştinism ……. /

Simbolul Credinţei din 325 / 381 ……. /

Sinodul I Ecumenic de la Niceea şi arianismul … /

Creştinismul pelasgo-thraco-dacic / valahic, sau dacoromânesc, Biserica Ortodoxismului în Pelasgo-Thraco-Dacia / Dacoromânia …… /

73. § Creştinism Cosmic ……... /

74. § Critică de text ……. /

75. § Critică literară ……... /

76. § Cronică ……... /

77. § Cunoaştere luciferică / paradisiacă ……... /

78. § l Curent literar ……... /

79. § Dactil ……. /

80. § Dadaism …… /

Întâiul dadaism, sau dadaismul de Bucureşti – Gârceni …… /

Al doilea dadaism, sau dadaismul de Bucureşti – Zürich / Paris … /

81. § Daoism (Taoism) ……. /

82. § Descântec ……. /

83. § l Descriere ……. /

84. § l Deznodământ ……. /

85. § Dialect, subdialect, grai ……. /

86. § Dialectologie ……. /
87. § l Dialog …… /
88. § Dionisiac ……. /
89. § Discurs ……. /
90. § Distih …….. /
91. § l Dramaturgie ……. /
92. § l Dramă …… /
93. § Elegie …….. /
94. § l Elemente ale situaţiei de comunicare ……. /
95. § Elipsă …….. /
96. § l Emiţător …… /
97. § Endecasilab …… /
98. § Enjambement (ingambament) …… /
99. § l Enumeraţie …… /
100. § Epanadiploză …… /
101. § Epanalepsă …….. /
102. § Epanodă …… /
103. § Epiforă ……. /
104. § Epigonism …… /
105. § Epigramă …….. /
106. § Epilog ……. /
107. § l Episod …….. /
Personaj episodic …… /
108. § l Epitet …….. /
109. § Epizeuxis …….. /

110. § Epocă / perioadă literară ……. /

Periodizarea generaţionistă (1985) ……. /

O periodizare „interdisciplinară” (preistorie, mitologie, lingvistică, „religii ale paleoliticului, ale mezoliticului şi ale neoliticului”, istorie,

Zalmoxianism, literatură, Creştinism etc.) …… /

(I) Epoca arhaică (8175 – 1600 î. H.), ori perioada cogaionic-politeistă şi henoteistă, sau prezalmoxiană ……. /

subperioada (8175 – 7000) mitotextului hierogamiei

Tatălui-Cer / Samasua („Moşul-Soare”) şi

Mumei-Pământ (Dachia) … /

subperioada (7000 – 5300) Statuetei Scrise a lui Samasua (Soarele-Moş / Tatăl-Cer)

de la Ocna-Sibiului (România) ……. /

subperioada scriselor tăbliţe rectangulare şi a Tăbliţei-Soare de la Tărtăria-România

(5300 – 3400 î. H.) ……. /

Tăbliţa-Soare de la Tărtăria-România şi alte tăbliţe cu scriere arhaic-pelasgică / valahică ……. /

subperioada „primului mioritism”

(3400 – 1600 î. H.) ……. /

Înhumarea „regelui de arme” cu securea dacică dublă, sau cu ghionul / baltagul în mâna dreaptă şi oglindirea veridică a ritualului în «Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai», din orizontul anului 3400 î. H. …… /

Înhumarea „regelui de arme” cu securea dacică dublă, sau cu ghionul / baltagul în mâna dreaptă şi oglindirea veridică a ritualului în «Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai», din orizontul anului 3400 î. H. …… /

(2) Epoca „oralităţii culte” a Zalmoxianismului

(1600 î. H. – 313 d. H.) şi a fundamentelor

Creştinismului Cosmic Dacoromân …….. /

(3) Epoca Renaşterii Valahe din „primul

Creştinism” (313 – 1054) …… /

(4) Epoca post-Schismei Mari şi literatura valahă în „sacrele limbi evmezice” (1054 – 1600), sau epoca

Renaşterii Valahe a Dinastiei Asăneştilor …. /

(5) Epoca umanismului re-Unirii Valahe de sub Mihai Viteazul şi a biruinţelor

«Bibliei de Bucureşti» (1600 – 1711) …… /

subperioada biruinţei scrisului şi tiparului în limba valahă / română …… /

subperioada umanismului cronicăresc şi a enciclopedismul cantemiresc …… /

(6) Epoca şcolilor iluminismului valah

(1711 – 1821) ……. /

subperioada Şcolii Iluminist-Valahe

Antiotomane Moscopolene …… /

subperioada Şcolii Iluminist-Valahe

Antihabsburgice Ardelene …… /

(7) epoca simbiozei clasicism-romantismului paşoptist-unionist valah (1821 – 1877 …… /

(8) epoca simbiozei parnasian-simboliste a regalităţii valahe (1877 – 1918) …… /

(9) epoca realismului şi expresionismului modernist-sburătoresc al României regale (1918 – 1945) …….. /

(10) Epoca „decăderii regalităţii” şi a „terorii republicane proletcultiste” din România „lagărului socialist” (1945 – 1958 / 1960)

(11) Epoca avântului republican al modernismului resurecţional şi al revoluţiei paradoxismului (1960 / 1964 – 1989) …… /

(12) Perioada literaturii române contemporane, sau „perioada celui de-al doilea paradoxism”

(1989 – 2002 / 2020) …… /

111. § Epopee ……. /

112. § Escatologie …… /

113. § Eseu …… /

114. § Estetică …… /

115. § Eufonie …… /

116. § l Eul liric (poetic) …… /

„Repromovarea” eului poetic de către generaţia resurecţiei poetice din 1960 – 1965 …… /

117. § l Exclamaţie retorică …… /

118. § Existenţialism ……. /

119. § l Expoziţiune …… /

120. § Expresionism …… /

121. § Fabulă …… /

122. § Fabulos …… /

123. § l Fantastic …… /

124. § Fantazie / fantezie ……. /

125. § Farsă …… /

126. § Feerie …… /

127. § l Ficţiune …… /

128. § Figură de stil …… /

129. § l Final ……. /
130. § Fluxgenerație (high tide generation) ……. /
131. § Folcloristică ……. /
132. § Folclor literar ……. /
133. § Franjă lirico-semantic-sincretică ……. /
134. § l Funcțiile comunicării …….. /
135. § Futurism …… /
136. § Gazel …… /
137. § Gândirism ……. /
138. § Gen literar ……. /
139. § Generație (literară) ……. /
Generație literară, cele trei valuri („generații”)
literare tipice: valul (generația) de tranziție / tranzienţă
(the transience generation), valul (generația)
de „flux”, sau fluxgenerația (high tide generation)
și valul (generația) „de reflux”, sau refluxgenerația
(the generation of deep clearness) …… /
140. § Generație de tranzienţă (the transience generation) …….. /
141. § Geniu …… /
142. § Genul dramatic …… /
143. § Genul epic …….. /
144. § Genul liric …… /
145. § Glosă ……. /
146. § Gradație …… /
147. § Grotesc …… /

148. § Haigon ……. /
149. § Hai-i ……... /
150. § Haijin ……. /
151. § Haikai ……. /
152. § Haiku ……. /
153. § Hexametru ……. /
154. § Hinduism ……. /
155. § Hiperbolă ……. /
156. § Holopoem ……... /
157. § Iamb ……. /
158. § Idilă ……... /
159. § Iluminism ……. /
Şcoala Iluminist-Valahă Antiotomană Moscopoleană …… /
Şcoala Iluminist-Valahă Antihabsburgică Ardeleană … /
160. § l Imagine / imaginaţie artistică ……. /
161. § Imn ……... /
162. § l Incipit ……... /
163. § Index ……. /
164. § l Indicaţii scenice ……... /
165. § Informaterie şi lumatie ……. /
166. § Informaţie tautologică ……... /
167. § Instrumentalism ……. /
168. § l Interogaţie retorică ……... /
169. § l Intrigă ……. /
170. § Inversiune ……. /

171. § Invocaţie ……. /
172. § Islamism ……. /
173. § Iudaism (Mozaism) …….. /
174. § Încântec ……. /
175. § Jargon …….. /
176. § Junimism …….. /
177. § Kigo …… /
178. § Kireji …… /
179. § Kokoro …….. /
180. § l Laitmotiv …… /
181. § Lambdacism …….. /
182. § Legea economiei de semnificant …….. /
183. § Legendă ……. /
184. § Lettrism ……. /
185. § Licenţă (poetică) …… /
186. § Lied …… /
187. § Limbaj poetic …….. /
188. § Limbă literară …….. /
189. § Lirism ……. /
190. § l Lirism obiectiv …….. /
191. § l Lirism subiectiv …… /
192. § Lirosofie …….. /
193. § Literatură …….. /
194. § Litotă ……. /
195. § Manierism …….. /

196. § Manifest ……. /

Fragmente din scrisoarea-răspuns a unui poet dacoromân către domnul Cantemir…: Duminica Poemului … /

Reversibila nuntă ……. /

Numerele lui Salmoş …..... /

Dichotomia Munte – Matcă ……... /

…Întregul, jumătatea, un-doirea… ……. /

Bradul şi Nouă Ceruri… ……. /

Noul autohtonism, refluxgeneraţia

(the generation of deep clearness), rafinăriile paradoxismului… ……. /

Limba pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau dacoromână (română), ca liant deific… ……... /

197. § Meditaţie ……. /

198. § l Mesaj ……. /

199. § Mesianism …….. /

200. § Metafizică …….. /

201. § l Metaforă …….. /

202. § Metempsihoză …….. /

203. § Metonimie …….. /

204. § Metrică …….. /

205. § Mimesis ……. /

206. § Mister ……. /

207. § Mit ……... /

I) Mitul armonizării omului pur, drept, viteaz, ca „parte” divină, în sacrul întreg cosmic …… /

II) Mitul sublimei jertfe a zidirii, sau mitul arhitectonicii

monumentale …… /

III) Mitul etnogenezei dacoromâneşti ……. /

IV) Mitul perechilor de Moşi – Babe / Mume ……. /

V) Mitul perechii ideale Făt-Frumos – Cosânzeana, sau mitul nunţii ideale ……. /

VI) Mitul Zburătorului ……. /

VII) Mitul Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte … /

VIII) Mitul trecerii din Ţara-cu-Dor în Ţara-fără-Dor… /

IX) Mitul celor cinci împăraţi ai elementelor – Împăratul Alb (Aerul), Împăratul Roşu (Focul),

Împăratul Galben (Lemnul), Împăratul Verde

(Apa – compus fundamental al celor aparţinând florei / faunei) şi Împăratul Negru (Pământul) ……. /

X) Mitul cosmogonic pelasgo-daco-thracic / valahic (dacoromânesc), sau al «Genezei» / «Facerii» în viziunea Cogaionului, ori mitul Fărtatului şi Nefărtatului ……. /

208. § l Modalităţi de caracterizare a personajului literar …….. /

209. § l Modernism …… /

210. § Modernism resurecţional …….. /

211. § l Moduri de expunere ……. /

212. § Monografie …….. /

213. § l Monolog …….. /

214. § Monorimă …….. /

215. § Monostih ……. /

216. § Motiv ……. /

217. § Motiv folcloric …… /

218. § l Motiv literar …….. /

Motivul în structuralism …….. /
219. § Mutaţia valorilor estetice …… /
220. § l Narator …… /
221. § l Naraţiune …… /
222. § Naturalism …….. /
223. § Neologism …… /
224. § l Neomodernism …… /
225. § Notă …… /
226. § l Nuvelă …….. /
227. § Obiectivare …….. /
228. § Obiectivitate …… /
229. § Odă …….. /
230. § Oniric / onirism …… /
231. § Oraţie (de nuntă) …… /
232. § Orfic / orfism …….. /
233. § l Oximoron …….. /
234. § Pamflet …….. /
235. § Panteism …… /
236. § Pantum …….. /
237. § Parabolă …… /
238. § Paradigmă …… /
239. § Paradoxism …… /
240. § l Paralelism sintactic ……. /
241. § Parigmenon …….. /
242. § Parnasianism …… /

Estetica parnasianismului ……... /
243. § Parodie ……. /
244. § Pastel ……... /
245. § Patrologie ……. /
246. § Peon ……... /
247. § Perioadă ……... /
248. § l Personaj (literar) ……. /
249. § Personificare ……. /
250. § l Perspectivă narativă …… /
251. § Picior metric ……. /
252. § Pleonasm / pleonasmită ……. /
253. § Poem ……. /
Poemul eroic ……. /
Micropoemul ……. /
Poemul în proză ……. /
254. § l Poezie ……... /
255. § Poliptoton ……. /
256. § Polisigmism ……... /
257. § Poporanism ……... /
Estetica poporanismului ……... /
258. § Portret ……. /
259. § l Postmodernism ……. /
260. § Poveste ……... /
261. § l Povestire ……. /
262. § Proletcultism ……. /

263. § Prolog ..... /
264. § Proverb ..... /
265. § l Proză ..... /
266. § Prozodie ..... /
267. § Psalm ..... /
268. § l Punct culminant ..... /
269. § l Realism ..... /
270. § l Receptor ..... /
271. § Redundanţă ..... /
272. § Referent ..... /
273. § Refluxgeneraţie (the generation of deep clearness) ..... /
274. § l Refren ..... /
275. § Regionalism ..... /
276. § Registru stilistic ..... /
277. § l Relaţii temporale şi spaţiale ..... /
278. § Renga (renku) ..... /
279. § l Repetiţie ..... /
280. § Reportaj ..... /
281. § Resurecţie (poetică) ..... /
282. § l Rimă ..... /
283. § l Ritm ..... /
284. § l Roman ..... /
285. § l Romantism ..... /
286. § Rondel ..... /
287. § Rubaiat ..... /

288. § Safic ..... /
289. § Saga ..... /
290. § Salm ..... /
291. § Satiră ..... /
292. § Sămănătorism ..... /
Estetica sămănătorismului ..... /
293. § l Scenă ..... /
294. § Schiţă ..... /
295. § l Secvenţă narativă ..... /
296. § l Secvenţă poetică ..... /
297. § Sei ..... /
298. § Semilogie / semiotică ..... /
299. § Semn ..... /
300. § Semnificant ..... /
301. § Semnificat ..... /
302. § l Sens conotativ ..... /
303. § l Sens denotativ ..... /
304. § Sextină ..... /
305. § Shintõism (Şintoism) ..... /
306. § l Simbol ..... /
307. § l Simbolism ..... /
308. § l Simetrie ..... /
309. § Simplocă ..... /
310. § Sincretism ..... /
311. § l Sincronism ..... /

312. § Sinecdocă ……. /
313. § l Sinestezie …….. /
314. § Sintagmă …….. /
315. § Sonet ……. /
316. § Spaţiu mioritic ……. /
317. § Stil ……. /
318. § l Stil direct …….. /
319. § l Stil funcţional …….. /
Stilul beletristic ……. /
Stilul administrativ-juridic ……. /
Stilul ştiinţifico-tehnic ……. /
Stilul publicistic ……. /
320. § l Stil indirect / indirect liber …….. /
Stilul indirect liber, sau vorbirea indirect-liberă ……. /
321. § Stil oral …… /
322. § Strofă ……. /
323. § Strofă safică …….. /
324. § Structură narativă ……. /
325. § Structuralism …….. /
326. § Subiect …….. /
327. § Sublim …….. /
328. § Suprarealism ……. /
329. § Suspans …….. /
330. § l Tablou ……. /
331. § Tanka …….. /

332. § Tautologie ……. /
333. § Tematologie ……. /
334. § l Temă …….. /
335. § Teoria literaturii …….. /
336. § Terţină (terţet) ……. /
337. § l Text …… /
338. § l Text literar …….. /
339. § l Text nonliterar …….. /
340. § Tip ……. /
341. § Tipologie literară ……. /
342. § l Titlu …… /
343. § Topos …….. /
344. § Totimoşism ……. /
345. § Tradiţie …… /
346. § l Tradiţionalism …….. /
Reviste interbelice promotoare ale tradiţionalismului ……../
Tradiţionalismul din secolul al XX-lea în istoriile literare ……. /
347. § Tragedie …….. /
348. § l Tragic …….. /
349. § Troheu …… /
350. § Trop ……. /
351. § Umanism …… /
352. § Utopie ……. /
353. § Utopism ……. /
354. § Verosimil …… /

355. § Vers ……. /

Vers alb ….. /

Vers liber … /

356. § Verset ……. /

357. § Verslibrism …… /

358. § Viziune (artistică) …… /

359. § l Vorbire directă ……. /

360. § l Vorbire indirectă …… /

361. § Wagnerianism …… /

362. § Zalmic-genunian ……. /

363. § Zalmoxianism …… /

364. § Zen …… /

365. § Zolism ……. /

366. § Zoroastrism (Mazdeism) …… /

Sigle …… /

De acelaşi autor:

Lucrări ştiinţifice:

▫*Nichita Stănescu şi paradoxismul,* Timişoara, Ed. *Arutela*, 1994; ediţia a II-a, revăzută şi augmentată: Timişoara, Editura *Aethicus,* 2000.

▫*Mihai Eminescu şi mitul etnogenezei dacoromânești,* Timişoara, Ed. *Aethicus*, 1996.

▫*Zalmoxianismul şi plantele medicinale,* vol. I – II, Timişoara, Ed. Aethicus, 1997.

▫*Dacoromânia lui Regalian / Regalianus' Dacoromania -The Independent State of Dacoromania (258 – 270), Founded by Regalianus,*

the Great Grandson of the Hero-King Decebalus (în română şi engleză; traducerea în limba engleză de Gabriela Pachia), Timişoara, Editura Aethicus, 1998.

▫*Mărul din Rai cu stelele Crăciunului dacoromânesc,* antologie de colinde culese de I. P. Tatomirescu de pe văile Amaradiei, Gilortului, Jiului, Motrului, Mureşului şi Oltului, între anii 1966 şi 1986, Timişoara, Editura Aethicus, 1998.

▫ *Colegiul Bănăţean (pagini monografice...),* Timişoara, Ed. Aethicus, 1999.

▫ Sfântul Ioan Cassian, *A douăzeci şi patra convorbire duhovnicească,* ediţie de I. P. Tatomirescu, cu „postfaţa" de 133 de pagini, *Zalmoxianism şi Creştinism în Dacoromânia, Patria Sfântului Ioan Cassian* de Ion Pachia Tatomirescu, Timişoara, Editura Aethicus, 1999.

▫ *Dicţionar de termeni estetico-literari pentru Bacalaureat,* Timişoara, Editura Aethicus, 2001; ediţia a II-a, revăzută şi augmentată, la aceeaşi editură, în ianuarie 2003.

▫*Istoria religiilor,* vol. I, Timişoara, Editura Aethicus, 2001.

▫ *Dicţionar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicării,* Timişoara, Editura Aethicus, 2003.

Volume de versuri:

▫*Munte*, Bucureşti, Editura *Eminescu*, 1972.

▫*Crocodilul Albastru* (poezii pentru copii), Bucureşti, Editura *Ion Creangă*, 1975.

▫*Încântece,* Bucureşti, Editura *Litera*, 1979.

▫*Zoria,* Bucureşti, Editura *Cartea Românească,* 1980.

▫*Lilium breve*, Bucureşti, Editura *Eminescu*, 1981.

▫*Peregrinul în azur,* Craiova, Editura *Scrisul Românesc*, 1984.

▫*Verbul de mărgărint,* Timişoara, Editura *Facla*, 1988.

▫*Dumnezeu între sălbatice roze* (trisalmi şi micropoeme-haiku),

Timişoara, Editura *Hestia*, 1993.

Haiku (volum ilustrat cu „foto-sculpturi" de Monique Deryckere, trilingv: în *română,* în *franceză* – versiunea autorului – şi în *neerlandeză* – în traducerea poetului belgian, Florimond Van de Velde), Bruxelles / Porto, Editura Fundaţiei *Fernando Pessoa*, 1994.

Împăratul din Munţii de Azur / The Tale of the Emperor in the Azure Mountains (plachetă pentru copii – versiunea în limba engleză: Gabriela Pachia), Timişoara, Editura *Aethicus*, 1996.

Bomba cu neuroni, Timişoara, Editura *Aethicus*, 1997.

Stelele dalbe...dintr-o «Colindă la Timişoara în Decembrie Însângerat, la anul 1989» (plachetă pentru copii), Timişoara, Editura *Aethicus,* 1998.

Aforismele apei / Aphorismes de l'Eau (aforisme şi poeme-aforism – versiunea în franceză aparţine autorului), Timişoara, Editura *Aethicus*, 1999.

Fulgerul sferic / Éclair sphérique (traducerea în limba franceză a majorităţii poemelor este făcută de autor; la 21 de poeme* tălmăcirea a fost făcută în 1986 de autor şi de Chantal Signoret, de la Universitatea din Provence; poemele din acest volum au fost încununate, în 1998, la Reims-Franţa, cu «3-ème Prix Vitrail Francophone», autorul devenind astfel membru al Société de Poètes et Artistes de France), Timişoara, Editura *Aethicus,* 1999.

Salmi / Salmes / Salms, distihuri superparadoxiste, ediţie tetralingvă (română, franceză – în tălmăcirea lui Dacian Bradua, engleză – în traducerea Gabrielei Pachia şi germană – în translarea Mihaelei Gherasim), Timişoara, Editura Aethicus, 2000.

Ultimele poeme hadronice, Timişoara, Editura *Aethicus*, 2002.

ISBN: 973-97530-8-6
Editura AETHICUS (tel. +40.2.56.29.29.76)

Consilier editorial: D. Breianu.
Redactor: Mugur Brădilă.
Culegere / paginare:
S. c. SALMOS-TAT s. r. l.
str. Intrarea Lungă, nr. 1, 1900 – Timişoara.
Bun de tipar (pentru ediţia a II-a): 16 decembrie 2002.
Apărut: ianuarie, 2003.

Tipografia WALDPRESS (tel. / fax. +40.2.56.12.22.47)
str. Suceava, 13,
1900 – Timişoara.